

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PLURILINGUISME ET SATIRE DANS *L'HIVER DE FORCE* DE RÉJEAN DUCHARME

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

AURÉLIE BERTHOMIEU

DÉCEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherches, monsieur Jean-Christian Pleau, dont les conseils avisés et le soutien ont su me guider et m'ont permis de mener à terme ce projet.

Je tiens également à remercier le Département d'Études littéraires ainsi que la Faculté des arts pour m'avoir permis de réaliser ce projet.

Je remercie Madame Monique Ostiguy ainsi que l'équipe d'archivistes à la Bibliothèque et aux Archives nationales du Canada à Ottawa pour leur aide, leur professionnalisme et leur gentillesse.

Je tiens à remercier tout particulièrement madame Claire Martin et monsieur Réjean Ducharme pour m'avoir permis d'utiliser dans ce mémoire les manuscrits de *L'Hiver de force* et de donner ainsi une touche particulière à ce travail.

Enfin, à tous ceux, famille et amis, qui par leur amour, leur écoute et leur soutien m'ont accompagnée sur ce chemin et m'ont permis de concrétiser ce beau projet, je vous dis merci du fond du cœur. Ces pages sont pour vous.

TABLE DES MATIERES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE PREMIER.....	8
DU DIALOGISME À LA SOCIOCRIQUE, PARCOURS THÉORIQUE	8
1.1 Le texte littéraire comme dialogue, la critique bakhtinienne	9
1.1.1 La question du dialogisme.....	9
1.1.2 Un dialogue avec la Littérature : l'intertextualité.....	15
1.1.3 Un dialogue contre l'autorité : le carnavalesque	18
1.2 Le texte littéraire comme écho de la société : sociocritique et discours social .	21
1.2.1 De la sociologie et la sociocritique, généalogie et enjeux	22
1.2.2 Discours social.....	26
CHAPITRE 2	33
REPRÉSENTATIONS DE LA CULTURE QUÉBÉCOISE.....	33
2.1 Une culture du quotidien.....	34
2.1.1 La télévision, personnage principal de l'œuvre.....	34
2.1.2 Culture québécoise / culture carnavalesque.....	47
2.2 Une culture « savante »	55
2.2.1 La présence de la littérature dans l'œuvre	56
2.2.2 Le rôle joué par la lecture.....	62
CHAPITRE 3	74
REPRÉSENTATIONS DES MILIEUX ARTISTIQUE ET POLITIQUE	74
3.1 Représentation du milieu artistique.....	75
3.1.1 Les Beaux-Arts.....	75
3.1.2 Critique de l'art abstrait.....	81
3.1.3 Catherine et l'art commercial	86

3.2	Présence du politique	92
3.2.1	Le problème de la langue, question professionnelle ou culturelle ?	93
3.2.2	Politique et prises de positions	99
CONCLUSION		111
BIBLIOGRAPHIE		118
ANNEXES		122

RESUME

Ce mémoire a pour but d'envisager les liens entre l'œuvre romanesque et le contexte dans lequel elle est apparaît en faisant l'analyse d'une œuvre produite dans le contexte très particulier de la Révolution tranquille, *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme. Notre travail se propose de mettre en perspective la contradiction apparente qu'il y a dans cette œuvre entre l'omniprésence du social (événements ou faits culturels, politiques, sociaux etc.) et le rejet sans cesse affirmé de la part des narrateurs de tout ce qui a trait au social. Ainsi, nous nous sommes demandé si le roman de Ducharme faisait la satire de ce que nous avons nommé, à la suite de Marc Angenot, le discours social. Dans un premier temps de notre travail, nous avons donc dressé un portrait des notions-clés qui guident nos analyses textuelles : dialogisme, intertextualité, mais aussi certaines notions empruntées à la sociocritique telles que les notions de discours social ou de discours culturel. Dans un deuxième temps, notre analyse nous aura permis de constater que la représentation de la culture québécoise dans l'œuvre contribue à mettre en évidence d'une part l'omniprésence de cette culture québécoise (notamment par le nouveau média qu'est la télévision) et d'autre part le rapport ambigu que les deux narrateurs entretiennent avec elle. En effet, même s'ils rejettent cette culture, ils en sont de grands consommateurs. Ainsi, leur attitude, par ailleurs souvent naïve, conduit à remettre en question la légitimité de leur point de vue et la valeur de ce qu'ils affirment. Or nos analyses nous auront permis de voir que la naïveté permet de mettre en valeur les différents discours dont les narrateurs se font les relais. Enfin, l'analyse, lors d'une troisième et dernière partie, des discours des élites artistiques et politiques, nous aura conduite à conclure que si la satire existe bel et bien dans l'œuvre, elle est faite essentiellement dans un but caricatural, pour mettre en évidence les défauts et les failles de ces discours. Nos analyses nous auront également permis de conclure que le rôle des narrateurs est surtout, par leur naïveté et leur attitude qui confine souvent au nihilisme, de mettre à distance de façon ludique les discours. Le rôle de l'auteur par contre, beaucoup plus problématique, semble être de récuser certaines idéologies tout en invitant le lecteur à trouver sa propre voix dans ce brouhaha de discours.

Mots-clés : Ducharme, Bakhtine, *L'Hiver de force*, Dialogisme, Intertextualité, Satire, Social/Société, Culture, Politique.

INTRODUCTION

Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée.

Mikhaïl Bakhtine¹

(...) l'œuvre littéraire n'est pas un simple reflet de ce qu'est et vit une société (...). L'écrivain a d'abord affaire à la littérature (...) Retenons, à ce propos, l'avertissement de Northrop Frye : « Si vous écrivez pour transmettre des informations (...) vous pensez ce que vous dites, et les mots que vous utilisez sont en tous points conformes à votre pensée. C'est différent, en Littérature. Pas que le poète ne pense point ce qu'il dit, lui aussi, mais parce que son souci primordial réside dans l'agencement des vocables (...) »

Gilles Marcotte²

Si l'on peut débattre des liens qui existent entre le réel, la société, et l'art, et s'il est facile de questionner le recours aux analyses sociohistoriques et aux lectures politiques des œuvres, il existe un consensus critique sur le fait que certaines époques exercent une

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Trad. du russe par Daria Olivier, Coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1978, p. 87

² Gilles Marcotte, *Le Roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse, 1976, p. 18

influence considérable sur la production artistique. Il en va ainsi pour la période qui s'étend des années soixante aux années soixante-dix au Québec, avec le point culminant que constitue la crise d'octobre 70. Véritable tournant dans l'histoire du Québec, (...) ; elle se révèle avec force et évidence dans les œuvres d'un Gaston Miron, d'un Hubert Aquin ou d'un Jacques Renaud, œuvres qui semblent surgir du questionnement de cette génération. Mais par ailleurs, certaines œuvres tout aussi essentielles se construisent à l'écart de cette tendance de fond. C'est le cas de *L'Hiver de force*, de Réjean Ducharme. Notre analyse se consacrera ainsi à étudier le dialogue qui s'instaure entre la société et l'œuvre littéraire dans cette œuvre où celui-ci prend un caractère singulier.

Publiée en 1973, cette œuvre détonne, non seulement dans l'univers littéraire québécois de l'époque mais également dans l'univers littéraire ducharmien, puisque les deux personnages principaux, contrairement aux romans précédents qui mettaient surtout en scène des enfants, sont ici des adultes. Mais si ce roman se démarque, c'est principalement par le rapport qu'il entretient avec le contexte sociopolitique, rapport qui diffère beaucoup de celui que la majorité de la production artistique et littéraire d'alors entretient avec ce même contexte. En effet, ainsi que le rapporte Jacques Pelletier dans son ouvrage *Lecture politique du roman québécois contemporain*³, les événements qui commencent à chambouler le Québec dès le début des années soixante se trouvent exploités dans la littérature par une génération d'écrivains qui cherchent d'une part à rendre compte de ce contexte, et d'autre part à manifester leur singularité en créant une langue québécoise⁴. *L'Hiver de force* se singularise notamment par le rapport que l'œuvre entretient avec ces deux thématiques. Nicole et André Ferron, les deux personnages principaux de l'œuvre, manifestent à plusieurs reprises leur désintérêt marqué pour tout ce qui relève du social, s'excluant volontairement de tous les groupes, rejetant tous les courants de pensée, même les plus marginaux, et se donnant pour mission dès le début du roman de « dire du mal »⁵ de tout. Ce phénomène de rejet du social est d'autant plus intéressant que tous les personnages secondaires dans l'œuvre affichent, contrairement à André et Nicole, des positions beaucoup plus engagées. Par le biais

³ Jacques Pelletier, *Lecture politique du roman québécois contemporain*, Montréal, Presse de l'Université du Québec, 1984, 150 p.

⁴ *Op. cit.*, p. 2

⁵ Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, p.15

des personnages secondaires – que ce soit à travers le personnage de Roger de Grandpré, syndicaliste et rédacteur d'une revue politique, à travers celui de Laïnou, artiste contemporaine ou à travers le personnage de Catherine, actrice de cinéma – l'œuvre met en scène des discours sur la culture, sur l'art, sur la société, discours évidemment critiqués par les personnages principaux mais discours qui n'en restent pas moins présents. Les discours sur la société ne sont donc pas éliminés du roman, mais présentés de façon problématique, puisque marginale. De la même façon, l'œuvre présente un rapport problématique à la langue : loin de faire l'apologie du joual – l'œuvre affiche même à plusieurs reprises une attitude ironique face à celui-ci⁶ –, elle met en scène différents registres de langues, différents langages, mettant ainsi en évidence les tics langagiers, les modes que l'on retrouve dans le vocabulaire, etc. Le plurilinguisme est ainsi un procédé dont use abondamment l'œuvre pour mettre en évidence ces différences de langages, différences qui sont d'autant plus intéressantes qu'elles portent la marque d'appartenances à divers groupes sociaux. Plus que les événements sociaux, culturels et politiques, ce sont donc avant tout les discours que l'œuvre tente de représenter. *L'Hiver de force* est ainsi une œuvre qui pose problème dans le paysage littéraire québécois de l'époque puisqu'elle met en scène de façon ambiguë et relègue au second plan des thématiques qui avaient plutôt tendance à être mises au premier plan. Le fait que les personnages principaux critiquent tous les points de vue, tous les discours idéologiques sans jamais en proposer un de remplacement nous fait ainsi nous questionner sur le rôle de cette critique, sur l'absence d'engagement de la part des personnages principaux et sur le rôle de la présence de ces éléments issus du *discours social*, malgré le désintéret profond et réaffirmé à plusieurs reprises d'André et Nicole pour tout ce qui a trait à la société. La valeur de la critique que livrent les deux personnages principaux est également problématique puisque les deux personnages ont une attitude souvent naïve. Ils confondent par exemple « Parti québécois » et « Province de Québec »⁷, mais parsèment néanmoins leur discours de références intertextuelles, comparant par exemple l'adultère de La Toune avec *Bonjour Tristesse*. On est alors en droit de remettre en question la pertinence de leur jugement face à la société qu'ils critiquent avec tant de véhémence. L'œuvre soulève

⁶ Voir notamment les notes de bas de page dans lesquelles le narrateur traduit les mots en joual, voir par exemple page 299 la note du mot *cute*

⁷ Voir Chapitre II, page 103, où nous proposons un commentaire de cet extrait du roman.

ainsi plusieurs questions. La critique systématique a-t-elle un fondement idéologique ou est-elle purement nihiliste ? Le portrait qui est fait des discours sociaux, politiques et culturels a-t-il pour but de dénoncer ou est-il fait dans un esprit caricatural, dans le simple but d'exagérer, de mettre en évidence certaines caractéristiques ? A-t-on affaire à deux personnages naïfs, à deux imbéciles qui se moquent à contre-sens ou au contraire à deux personnages profonds qui cherchent à dénoncer une certaine réalité ? Sans chercher à envisager le roman de Ducharme comme un roman à clé, nous chercherons plutôt à comprendre comment s'effectue cette mise en scène ambiguë des éléments du discours social, afin de savoir si l'œuvre cherche à mettre en place une satire des discours produits par la société québécoise des années soixante et soixante-dix.

La critique ducharmienne oscille entre lecture formelle et lecture thématique des œuvres. Beaucoup moins pratiquée que la lecture formelle (qui privilégie l'analyse du signifiant), la lecture thématique reste sujette à de nombreux débats, ainsi que le rapportent Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge ⁸:

À parcourir encore ces textes, les objets et les méthodes de la critique ducharmienne apparaissent peut-être plus clairement. Ainsi l'analyse thématique et la lecture sociocritique de l'œuvre sont assez peu pratiquées, elles ne surgissent qu'au détour de l'étude d'une forme (le nom, la citation), comme si, primauté du signifiant oblige, l'œuvre n'avait jamais directement prise sur la vie. Sur cette question pourtant, les opinions divergent : selon Pierre-Louis Vaillancourt, « l'expulsion constante du message empêcherait l'annexion de l'œuvre par une idéologie (...) autoris(ant) et même oblige(ant) la critique à se cantonner dans des analyses formelles » ; impression que réfute Alain Piette, persuadé, lui, qu'au-delà des apparences, cette critique reste néanmoins « polarisée par le contenu du message ». Pour Marie-Andrée Beaudet aussi : « Écrire chez Ducharme est un acte d'espérance désespérée qui ne sert peut-être qu'à dire, à travers la recherche d'une forme qui échappe au désir des belles formes, qu'on n'ignore pas que le discours de l'autre nous tient, que ce contre quoi on en a nous possède, nous traverse de part en part. » ⁹

Notre analyse de *L'Hiver de force* nous fera nous aussi osciller entre ces deux pôles qui divisent la critique ducharmienne, entre critique du contenu et critique de la forme. Afin

⁸ Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge [dir.], *Réjean Ducharme en revue*, Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec. Coll. "De vives voix". 2006, 216 p.

⁹ *Ibid.*, p. 3

d'analyser les effets de dialogisme, de plurilinguisme et d'intertextualité, nous aurons recours à une analyse formelle du texte, analyse qui nous permettra de comprendre quels sont les mécanismes à l'œuvre dans le texte. Cette analyse formelle aura bien évidemment pour but de répondre à des questions d'ordre plus thématique, dans une perspective de lecture sociocritique qui nous permettra de saisir le rapport que l'œuvre entretient avec le social, sans pour autant envisager cette œuvre comme un roman à clé. En nous appuyant sur les concepts théoriques bakhtiniens tels que le concept de dialogisme, de plurilinguisme mais aussi celui d'intertextualité, et en conjuguant ces concepts à une approche sociocritique, telle que celle proposée par Marc Angenot et sa théorie du *discours social*, nous nous proposerons de faire une analyse autant de la forme que du contenu de l'œuvre. Cette analyse nous permettra de comprendre comment s'orchestrent les différents discours, les différentes voix dans le roman et quel portrait cette orchestration donne de la société québécoise.

Notre analyse s'organisera autour de trois chapitres qui nous permettront de livrer une analyse globale de l'œuvre afin de comprendre comment s'opère la mise en scène de ces différents discours et de ces différentes voix. Le premier chapitre de notre analyse sera consacré à notre ancrage méthodologique. Nous y présenterons les concepts théoriques principaux qui soutiendront nos analyses textuelles dans les deux chapitres suivants. Ainsi nous présenterons les concepts bakhtiniens de dialogisme, de plurilinguisme (concepts essentiellement développés dans *Esthétique et théorie du roman*) ainsi que le concept d'intertextualité, défini par Julia Kristeva à la suite de sa lecture des travaux de Bakhtine. Ces concepts nous permettront plus tard dans notre étude de comprendre non seulement comment fonctionne l'orchestration des voix dans l'œuvre mais également quel lien ces différentes voix, ces différents langages entretiennent avec le social. Le concept d'intertextualité nous permettra quant à lui d'analyser quel rôle jouent les références, les citations dans l'œuvre. Nous étudierons également le concept de carnavalesque, concept qui nous sera utile pour analyser d'une part l'attitude souvent naïve des deux personnages – nous aurons par exemple recours à la notion de « bas corporel » – et d'autre part pour comprendre comment fonctionne la satire dans le roman. Les notions bakhtiniennes nous permettront ainsi de faire le lien entre le fonctionnement textuel et l'aspect social de l'œuvre. Aspect social que la notion de *discours social*, développée par Marc Angenot nous permettra d'analyser. Désignant

l'ensemble des discours produits par une société donnée et le *système organisateur*¹⁰ de tous ces discours, c'est-à-dire la *doxa*, le discours hégémonique, la notion de discours social nous permettra de mettre en évidence le rapport que les discours mis en scène dans l'œuvre entretiennent par rapport à la société mais aussi de mettre en évidence la notion de discours hégémonique. Nous verrons ainsi si le discours hégémonique est représenté dans l'œuvre et comment les autres discours présents dans le roman entrent en dialogue avec lui. Du dialogisme à la sociocritique nous dresserons donc un panorama critique des éléments qui nous aideront à comprendre comment sont intégrés ces différentes voix, ces différents discours et quels liens ils entretiennent avec le social. Dans un second chapitre nous entrerons véritablement dans l'analyse du roman en étudiant tout d'abord la représentation de la culture¹¹. Omniprésente dans l'œuvre, la culture est envisagée de deux façons, qui correspondent à deux définitions différentes du mot « culture ». Il s'agit, d'une part, de la culture que nous qualifierons de populaire et qui désigne le style de vie ; et d'autre part, d'une culture savante, encyclopédique, qui fait donc référence ici à un savoir théorique. Ces deux types de culture se confrontent dans l'œuvre. En effet, les personnages principaux, qui passent de nombreuses heures devant la télévision, s'abreuvant abondamment de programmes télévisés plus inintéressants les uns que les autres, se lançant dans de longues digressions sur la nourriture par exemple, semblent se satisfaire de ce mode de vie et de cette expérience, souvent poussée à l'extrême, de la culture populaire. Cependant, André et Nicole n'en sont pas moins cultivés pour autant. Et, un peu à la manière des héros de Flaubert, Bouvard et Pécuchet, André et Nicole se lancent dans la lecture frénétique de *L'Encyclopédie Alpha* et de *La Flore laurentienne*. Ils parsèment également leur discours de références intertextuelles, références qui sont la preuve d'une certaine culture. La culture est donc à la fois une culture qui donne du crédit au discours des personnages principaux, lorsqu'ils comparent par exemple l'adultère de Catherine avec *Bonjour Tristesse*, mais elle est aussi celle qui tend à les faire passer pour des personnages naïfs, lorsqu'ils se lancent dans une longue digression sur le nouvel emballage du fromage Kraft notamment. Enfin, le troisième chapitre nous permettra d'analyser la représentation des milieux artistiques et politiques. Représentation

¹⁰ Marc Angenot, 1889, *Un état du discours social*. Longueuil, Éditions Le Preambule, 1989, p.13

¹¹ Nous précisons ici que c'est davantage l'utilisation de la culture par les personnages, et à travers eux, l'usage qui en est fait par le lecteur, qui nous occupera surtout

qui, nous aurons l'occasion de le voir, repose essentiellement sur la mise en scène de différents discours, de différents langages. Anciens étudiants des Beaux-arts, André et Nicole nous livrent un portrait plutôt acide du milieu artistique québécois. À travers l'étude du personnage de Lainou, artiste contemporaine, nous verrons également comment sont représentés les artistes contemporains et leurs discours, à une époque où les débats concernant l'art abstrait s'intensifient. Nous verrons comment le narrateur reproduit et met en scène les discours artistiques et quelle position il prend par rapport à ces discours. De la même façon nous étudierons la représentation des milieux politiques. S'affichant clairement comme apolitiques, André et Nicole sont entourés de personnes ayant des positions politiques claires et assumées. Il sera ainsi intéressant de voir comment sont présentés ces discours politiques par le narrateur. L'exemple du personnage de Roger de Grandpré, syndicaliste et patron d'une revue, nous permettra tout particulièrement de voir comment le narrateur se positionne par rapport aux discours politiques et comment il met en scène ces discours contre lesquels il semble s'opposer.

Cette analyse de l'œuvre, qui reposera donc tant sur une analyse de la forme que du contenu, nous permettra d'envisager le rapport que le roman entretient avec le contexte social dans lequel il est produit, mais dans la perspective plus de chercher à comprendre comment sont reproduits les discours (et dans quel but), plutôt que de chercher à retrouver dans l'œuvre des traces du réel. Le but de notre analyse sera essentiellement de chercher à montrer l'orchestration des différents discours dans l'œuvre et de déterminer si l'œuvre fait une satire des discours produits par la société québécoise des années soixante et soixante-dix.

CHAPITRE PREMIER

DU DIALOGISME A LA SOCIOCRIQUE, PARCOURS THEORIQUE

Je me propose de parcourir et baliser le tout de cette vaste rumeur où il y a les lieux communs de la conversation et les blagues du Café du Commerce, les espaces triviaux de la presse, du journalisme, des doxographes de « l'opinion publique », aussi bien que les formes éthérées de la recherche esthétique, de la spéculation philosophique, de la formalisation scientifique; où il y a aussi bien les slogans et les doctrines politiques qui s'affrontent en tonitruant que les murmures périphériques de groupuscules dissidents.¹²

Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.¹³

La question de la présence du social dans l'œuvre littéraire a trouvé de nouvelles réponses avec l'apparition des théories bakhtiniennes et de la sociocritique. Le texte littéraire n'est plus seulement perçu comme un produit de la société dans laquelle il apparaît, il entre désormais en dialogue avec cette société, avec l'Histoire et avec la Littérature. Pour

¹² Marc Angenot, 1889, *Un état du discours social*. Longueuil, Éditions Le Préambule, 1989, 1167 p.

¹³ Julia Kristeva, *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969, 381 p.

comprendre comment s'opère ce dialogue dans *L'Hiver de force* notre étude s'appuiera sur la critique bakhtinienne, en utilisant tout particulièrement les notions de plurilinguisme, d'intertextualité et de carnalesque. À travers l'analyse et la synthèse des ouvrages de Bakhtine tels que *La Poétique de Dostoïevski*¹⁴, *L'Œuvre de François Rabelais*¹⁵ et *Esthétique et théorie du roman*, nous verrons comment ces notions pourront être utiles à notre analyse textuelle de *L'Hiver de force*. Notre étude visant à faire le lien entre le fonctionnement textuel de l'œuvre et son aspect social, nous nous intéresserons dans un second temps à la sociocritique et plus particulièrement à la notion de *discours social*. Développée par Marc Angenot dans *1889, Un état du discours social*, cette notion nous permettra de définir quel dialogue l'œuvre entretient avec la société dans laquelle elle s'inscrit et quelle représentation de cette société l'œuvre donne-t-elle.

1.1 Le texte littéraire comme dialogue, la critique bakhtinienne

1.1.1 La question du dialogisme

Cherchant à dépasser aussi bien « l'idéologisme étroit », qui n'envisage le texte que par rapport au contexte socio-historique dont il est issu, que le « formalisme étroit », qui envisage uniquement la structure du texte, Bakhtine formule une théorie qui prend en compte aussi bien la structure du texte que le contexte dont il est issu. S'élaborant sur le présupposé que tout objet est social, la théorie du dialogisme pose l'énoncé comme le résultat d'un dialogue entre différents énoncés, entre l'auteur et le(s) destinataire(s), entre différents locuteurs et entre différents contextes d'énonciation.

¹⁴ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, éd. du Seuil, 1970, 347 p.

¹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.

Généralités

Notion centrale de la théorie bakhtinienne, développée notamment dans *La Poétique de Dostoïevski* et dans *Esthétique et théorie du roman*, le dialogisme est selon Bakhtine l'essence même de l'énoncé et désigne ce dialogue qu'entretient l'œuvre littéraire avec d'autres énoncés, antérieurs ou contemporains. Julia Kristeva, qui a largement contribué à faire connaître les théories bakhtiniennes, parle de la volonté de Bakhtine de proposer « une étude de la structure romanesque autant dans sa particularité structurale (synchronique) que dans son émergence historique »¹⁶ La notion de dialogisme va permettre à Bakhtine de mettre en évidence le lien entre l'œuvre et son contexte. Cette notion naît du constat qu'il n'existe dans la langue aucun mot « vierge », aucun mot qui n'ait jamais été utilisé par un autre. Les énoncés sont ainsi créés à partir de mots d'autrui. Mots d'autrui qui conservent leur ancien sens, leurs anciennes interprétations. De plus, Bakhtine considère le contexte comme un « constituant nécessaire de [la] structure sémantique » de l'énoncé. Les énoncés sont donc chargés à la fois des sens qu'on leur avait donnés et font également référence aux contextes d'énonciation dont ils étaient issus. Si le contexte agit sur l'énoncé de l'intérieur, c'est parce qu'il influe non pas sur le sujet de l'énoncé mais bien sur le choix même du mot. Chaque mot renseigne sur « la profession, le genre, le courant, le parti, l'œuvre particulière, l'homme particulier, la génération, l'âge, le jour et l'heure. Chaque mot sent le contexte et les contextes dans lesquels il a vécu sa vie sociale intense. »¹⁷ Insérés dans l'œuvre par divers procédés littéraires – citations, discours indirect libre, références explicites etc. – ces énoncés renvoient au contexte socio-historique dans lequel l'œuvre s'inscrit.

¹⁶ Julia Kristeva, « Une poétique ruinée », préface à Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, éd. du Seuil, p. 11

¹⁷ Mikhaïl Bakhtine, « Le discours dans le roman », in Tzvetan Todorov, *Le Principe dialogique*, Paris, éd. du Seuil, 1981, p. 89

Le roman, un genre dialogique

Le roman, plus que tout autre genre, permet de mettre en évidence le(s) lien(s) entre le mot – et par extension l'énoncé – et le contexte auquel il renvoie. Décrit par Bakhtine comme un « assemblage de styles » qui utilise un « système de langues »¹⁸, le roman est le genre dialogique par excellence. Parce que le roman représente le discours et son énonciateur – utilisant pour cela des procédés formels particuliers dont nous parlerons plus tard –, il est le genre privilégié du dialogisme. L'énonciateur et son discours sont les deux objets principaux du genre romanesque. Si le roman permet le dialogue avec différents contextes socio-historiques c'est d'une part parce que le discours est son objet principal mais aussi et surtout parce que, selon Bakhtine, celui qui parle, le locuteur, est avant tout un *individu social*, qui appartient à un contexte donné et dont la langue porte les marques. Nous serons toutefois un peu plus nuancée dans notre approche du locuteur et de son discours que ne l'est Bakhtine, qui considère que tous les énoncés ont une valeur et une vocation sociale. Nous envisagerons plutôt les énoncés comme ayant potentiellement une relation au contexte socio-historique.

Si la représentation des discours dans le roman favorise le dialogue entre les énoncés et leurs contextes c'est parce que le roman permet la présence de plusieurs styles. Dans son étude, Bakhtine dénombre cinq types de styles que l'on retrouve dans le roman : la *narration directe*, la *stylisation des diverses formes de la narration orale traditionnelle* et de la *narration écrite*, les *diverses formes littéraires (...) ne relevant pas de l'art littéraire*, et enfin *le discours des personnages, stylistiquement individualisés*¹⁹. Cette classification nous permet de mettre en évidence deux notions primordiales : celles de stylisation et d'individualisation. La notion de stylisation – qui fait référence aux diverses formes de discours rapporté (discours direct, indirect et indirect libre) – sera particulièrement intéressante, notamment lorsqu'il s'agira de questionner le rôle du narrateur dans l'énoncé et l'intentionnalité de l'auteur. La notion d'individualisation quant à elle rend compte une fois de plus du lien qui existe entre l'énoncé et son contexte. Car, si les choix stylistiques, lexicaux, syntaxiques etc.,

¹⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 87 - 88

¹⁹ *Ibid.*

permettent d'identifier un énonciateur en particulier, ils renseignent en même temps sur le contexte dans lequel cet énonciateur s'inscrit.

Bakhtine énonce trois catégories principales qui englobent « tous les procédés de création de l'image du langage par le roman ». Il s'agit de l'*hybridisation*, de l'*interrelation dialogisée des langages* et enfin des *dialogues purs*. Bakhtine s'attache tout particulièrement à la première catégorie – l'hybridisation –, notion dont va découler la notion de stylisation. L'hybridisation est définie par Bakhtine comme « le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, c'est la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque, par une différence sociale, ou par les deux. »²⁰ Procédé véritablement dialogique, puisqu'on retrouve au sein d'un seul et même énoncé deux langages, deux voix qui fusionnent, l'hybridisation permet la rencontre, le « choc » de deux points de vue différents, deux points de vue qui sont inévitablement ancrés dans le contexte socio-historique et qui en parlent à travers l'énoncé. La fusion au sein d'un seul et même énoncé permet de mettre en lumière simultanément ces deux langages, ces deux points de vue différents. La stylisation se distingue du procédé d'hybridisation en cela qu'il n'y a pas, dans la stylisation, de fusion des deux langages au sein d'un même énoncé, et qu'il n'y a pas non plus d'*éclairage mutuel*. Dans la stylisation, un langage en éclaire un autre. C'est « la représentation du style linguistique d'autrui », en d'autres termes la stylisation fait référence aux formes de discours rapporté. Le langage qui représente et celui qui est représenté ne fusionnent pas, le langage qui représente permet seulement de mieux mettre en relief certains éléments du langage qui est représenté, au contraire de l'hybridisation où les deux langages permettraient de se mettre en valeur l'un l'autre. Enfin, la stylisation peut être parodique. Cette stylisation ne consiste alors pas en une simple succession de procédés stylistiques, ce qui correspondrait alors à ce que Bakhtine nomme la *parodie rhétorique*. La stylisation parodique doit recréer le langage parodié. Le langage qui représente, qui parodie, entre alors en conflit avec celui qui est représenté, parodié.

La notion d'individualisation quant à elle, nous permet non seulement de comprendre comment le roman permet la distinction entre différents énonciateurs mais aussi de nous

²⁰ *Ibid.*, p.175-176

conduire vers le concept essentiel de plurilinguisme. S'il y a nécessité de distinguer, d'identifier les différents discours et les différents locuteurs dans le roman c'est parce que le roman permet – et c'est là son autre particularité majeure – une pluralité d'énonciateurs et donc de voix et de langages. C'est la stylisation, l'individualisation des énoncés qui permet d'organiser ce plurilinguisme – inhérent au roman selon Bakhtine. Le plurilinguisme naît de la stratification du langage en *dialectes*, *jargons*, *maniérismes d'un groupe* etc., stratification qui permet de reconnaître le contexte socio-historique dans lequel on se situe puisque à chaque contexte socio-historique correspond une certaine stratification du langage. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux stratifications sociales et professionnelles du langage c'est-à-dire aux langages des groupes politiques, des groupes sociaux, artistiques etc. Le plurilinguisme n'est pas nécessairement le fait de plusieurs énonciateurs. En effet, un seul et même énonciateur peut utiliser différents langages selon la situation dans laquelle il se trouve, les personnes auxquelles il s'adresse. En plus de permettre la coprésence de plusieurs langages, le roman favorise aussi la présence de différentes voix c'est à dire de différents locuteurs. Le roman organise alors ces différents langages, ces différentes voix de façon cohérente et signifiante, en fonction de l'intention de l'auteur.

Intentionnalité et rôle de l'auteur dans l'orchestration des voix / langages

Si la stratification de la langue en différentes voix et en différents discours est productrice de sens c'est surtout parce que, ainsi que nous l'avons vu précédemment, chaque mot, chaque discours garde en mémoire ses significations passées et présentes. En organisant les voix et les discours d'une certaine façon le romancier peut accentuer ces différentes significations. Par ces procédés de stylisation, le langage se charge de significations et perd ainsi son caractère neutre. La stratification du langage permet donc de mettre en relief le caractère dialogique du discours. L'auteur est responsable de l'orchestration de ces voix et discours et du ton qu'il leur donne. Dans sa façon d'organiser les différents éléments du discours, il met en relief non seulement certaines significations du mot mais il traduit aussi ses propres intentions. Il peut ainsi transcrire les différents discours avec plus ou moins de distance par rapport à eux, et de façon plus ou moins neutre. Le romancier peut donc, et c'est

ce qui nous intéressera tout particulièrement, donner à ces voix et à ces discours une tonalité humoristique, ironique, satirique etc. Il est important ici de préciser que notre étude cherchera plus à analyser comment s'effectue l'orchestration des voix et discours dans l'œuvre afin de voir s'il y a ou non une mise en scène satirique plutôt que de chercher à comprendre les motivations de l'auteur derrière ces choix stylistiques.

L'analyse que fournit Bakhtine du roman humoristique anglais nous sera particulièrement utile pour comprendre le rôle de l'auteur dans la stylisation des discours. Bakhtine définit le roman humoristique anglais comme « une évocation parodique de presque toutes les couches du langage littéraire parlé et écrit de son temps. »²¹ Le roman humoristique mêle langage courant, stylisation – souvent parodique – des langages sociaux et professionnels, et discours direct de l'auteur. Ce dernier accentue parodiquement la langue stratifiée en jargons sociaux ou professionnels mais peut aussi accentuer ce que Bakhtine nomme le *langage commun*²², langage présenté comme étant celui de l'opinion publique. L'humour naît alors de la distance entre les langages parodiés, ceux qui sont objectivés par l'auteur – comme c'est souvent le cas du langage commun –, et entre le discours de l'auteur, qui nous fait part de ses intentions. Cette analyse nous sera utile dans la mesure où elle permet de comprendre le rôle que joue l'auteur dans l'organisation du plurilinguisme dans le roman.

La disparition d'un énonciateur unique, porteur d'un discours monologique

Parce que le dialogisme permet la présence de plusieurs voix, de plusieurs « je », le texte romanesque devient un lieu où se multiplient les points de vue. Loin d'être un texte monologique où se manifesterait une seule idéologie, une idéologie dominante, le texte romanesque dialogique et polyphonique favorise la présence de plusieurs idéologies, la confrontation de plusieurs points de vue, sans toutefois permettre l'apparition d'un point de vue qui dominerait. Ainsi que Bakhtine le remarque à propos des romans de Dostoïevski, il y

²¹ *Ibid.*, p. 122

²² *Ibid.*, p. 135

a coprésence de plusieurs idéologies au sein du roman mais absence de hiérarchie, de jugement de valeur qui poserait une des idéologies présentes comme l'idéologie à suivre, le jugement à respecter. Le but du texte dialogique semble donc être de favoriser cette confrontation des points de vue, cette présence dans un même lieu d'opinions, d'idéologies souvent contradictoires.

1.1.2 Un dialogue avec la Littérature : l'intertextualité

Du dialogisme à l'intertextualité, l'importance du statut du mot

Bien que le mot *intertextualité* n'apparaisse pour la première fois qu'en 1966 dans un article de Julia Kristeva, la notion est présente en germe depuis longtemps dans les travaux de Bakhtine. Dans son article intitulé « Le mot, le dialogue, le roman²³ », Kristeva relève que Bakhtine a été le premier à accorder tant d'importance au statut du mot, et c'est justement ce statut particulier qui va donner naissance à la notion d'intertextualité. Nous avons vu précédemment que Bakhtine confère au mot une nouvelle dimension en affirmant qu'il n'existe que des mots empruntés, des mots qui restent chargés non seulement de leurs anciennes interprétations mais aussi des contextes d'énonciations dont ils sont issus. Kristeva rappelle que Bakhtine place le mot au croisement des relations entre le sujet et le destinataire – ce que Bakhtine nomme l'axe horizontal – et des relations entre le texte et son contexte – l'axe vertical. Dès lors, Kristeva définit le mot comme un « croisement de surfaces textuelles²⁴ ». La définition de l'intertextualité s'appuie sur cette définition du mot. Si chaque mot fait référence à d'autres mots, il en est alors de même pour le texte au complet, d'où la définition, proposée par Kristeva, du texte comme une « mosaïque de citations », considéré comme « absorption et transformation d'un autre texte²⁵ ». L'intertextualité repose donc sur les mêmes bases que la notion de dialogisme puisqu'elle considère le texte comme entrant en

²³ L'article est repris dans l'ouvrage *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris : éditions du Seuil, 1969, p. 144

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 145

dialogue avec d'autres textes, dialogue qui n'est pas stérile puisqu'il implique une transformation, ce que Kristeva nomme une *transposition*. En effet, le texte réécrit les anciens textes qu'il réutilise, il les modifie, en accentue certains aspects etc. Si Bakhtine utilise la notion de dialogisme et de polyphonie pour montrer le caractère social de tout énoncé, pour relier chaque mot, chaque discours à un contexte socio-historique particulier, Kristeva n'envisage pas l'intertextualité dans une perspective d'analyse du contexte historique ni même dans une perspective visant à fournir des outils pour analyser la présence d'autres textes dans un texte. Sa définition permet en fait de mettre encore plus en évidence ce *dialogue linguistique* – dialogue entre les mots, entre les énoncés et donc les textes – inhérent selon elle au genre même du roman, et vise à faire comprendre comment se transforment, se *transposent*, les mots d'un texte à un autre et quel dialogue ces mots – ces textes – entretiennent entre eux. Mais cette définition – qui emprunte largement à la notion de dialogisme – laisse suffisamment place à interprétation pour que, rapidement, la notion soit utilisée de façon plus restreinte, et dans une perspective pouvant fournir des outils pour l'analyse littéraire.

Vers une conception plus restreinte de l'intertextualité, de Barthes à Genette.

À la suite de la conception extensive de Kristeva, plusieurs théoriciens ont choisi de donner à l'intertextualité une conception plus restreinte qui rendrait compte plus spécifiquement des liens présents entre plusieurs textes, qu'ils soient ou non littéraires et qui permettrait de fournir une méthode d'analyse de cette présence d'un texte dans un autre. Barthes, qui reste assez proche de la définition de Kristeva – qui découle comme nous l'avons vu de la notion de dialogisme – rappelle que l'intertextualité renvoie aussi bien à des éléments que l'on peut identifier, une citation, la parodie d'un texte, qu'à des éléments que l'on ne peut repérer (Barthes parle ainsi de *formules anonymes*²⁶). Barthes reprend ainsi l'idée de Kristeva selon laquelle le texte est une *mosaïque de citations*. La notion d'intertextualité remet aussi en perspective la conception de la réception du texte littéraire. Car, si la notion reste utile pour l'analyse littéraire, il faut toutefois garder en mémoire que les phénomènes

²⁶ Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, 1973

intertextuels requièrent une réception, une lecture particulière du texte. M. Riffaterre met ainsi de l'avant la notion d'*intertexte* qui rend compte de ce « phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire ²⁷ ». L'intertexte permet donc de mettre en évidence le fait que l'intertextualité reste avant tout le fait du lecteur, autant que le fait du texte lui-même. L'intertextualité dépend ainsi de la perception du lecteur, de ses connaissances, de ses lectures antérieures etc.

Pour pallier ce problème, Genette envisage une notion plus restreinte du terme d'*intertextualité*. Une conception qui permettrait de fournir des outils précis, qui permettrait d'identifier les phénomènes intertextuels. En 1982, l'ouvrage *Palimpsestes, La littérature au second degré* de Genette définit l'intertextualité comme « la présence effective d'un texte dans un autre ²⁸ », dès lors Genette va se charger de fournir des outils méthodologiques qui vont permettre de repérer ces relations intertextuelles littéraires. L'intertextualité est un des cinq types de relations *transtextuelles* qui existent selon Genette. Dans le cadre de notre étude, nous utiliserons plus particulièrement deux de ces grands types unissant un texte à d'autres, l'intertextualité et l'hypertextualité. Nous l'avons vu, l'intertextualité est définie par Genette comme la présence *effective* d'un texte dans un autre texte, il s'agit donc essentiellement de la citation. L'hypertextualité désigne quant à elle un procédé de dérivation d'un texte vers un autre, Genette fait entrer dans cette catégorie des pratiques comme la parodie, le pastiche, c'est-à-dire toutes les imitations ou transformations de textes par un autre texte.

Nous l'avons vu, intertextualité et dialogisme sont deux termes qui désignent des réalités identiques, celle du dialogue qui se crée entre les textes, et celle de la transformation que subissent ces textes. Ce dialogue particulier entre les énoncés suit, selon Bakhtine et Kristeva, une logique particulière, qui est celle du carnaval.

²⁷ Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 5

²⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil. Coll. « Poétique ». 1982, p. 8

1.1.3 Un dialogue contre l'autorité : le carnavalesque

Deux raisons sont à l'origine de l'importance de la notion de carnavalesque pour notre étude. La première est le fait que la notion est intimement liée au roman polyphonique, la seconde, le fait que carnavalesque, satire, et parodie font partie d'une même logique, d'une même vision du monde. Développée essentiellement dans *L'œuvre de François Rabelais ou la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, la notion de carnavalesque repose essentiellement sur l'importance que revêt le carnaval, les fêtes et rites populaires au Moyen Age et sous la Renaissance, périodes qui consistent en une négation de l'ordre établi. Ainsi, le carnavalesque repose sur un principe d'inversion des valeurs et de l'ordre du monde, en valorisant notamment le rire et le *bas corporel*. Cette inversion systématique n'est cependant pas une tentative de modifier l'ordre établi, mais plutôt une mort nécessaire pour permettre la renaissance. Le carnaval ne correspond donc pas à une négation de la société mais est un rite lui permettant de renaître. Si la notion de carnavalesque et celle de dialogisme se croisent souvent, que ce soit dans les analyses de Bakhtine ou dans celles de Kristeva, c'est avant tout parce que les deux notions sont liées. Nous l'avons vu, le roman dialogique par excellence est, selon Bakhtine, le roman polyphonique (celui de Dostoïevski notamment), roman polyphonique qui, selon Kristeva, suit une logique carnavalesque²⁹. En effet, le carnavalesque suit une logique de l'inversion des valeurs et de l'ordre établi, qui implique nécessairement un dialogue entre l'ordre nouveau et celui qui est bafoué.

Culture populaire vs. Culture sérieuse, une logique transgressive

La notion de carnavalesque naît de l'opposition, au Moyen Age, entre la culture dite sérieuse – celle du système féodal, religieux, judiciaire – et la culture populaire, qui consiste en un renversement, en une parodie de la culture sérieuse. La principale dichotomie entre culture sérieuse et culture populaire concerne le problème du rire. Interprété comme étant diabolique, puisque n'apparaissant pas dans la Bible, le rire s'est retrouvé autorisé de façon

²⁹ Julia Kristeva, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. p.160

limitée et encadrée lors des fêtes populaires comme le carnaval, mais aussi dans des œuvres comiques ou dans un vocabulaire familier et grossier – le *langage carnavalesque*. La culture populaire s'exprime donc en parodiant la culture sérieuse, en établissant un nouvel ordre qui serait l'exact contraire de l'ordre établi par la culture sérieuse, en renversant ses valeurs, et en abolissant sa hiérarchie. Cette parodie s'appuie sur le concept de *réalisme grotesque*, défini par Bakhtine comme le « système d'images de la culture comique populaire³⁰ ». Le réalisme grotesque se fonde sur la notion de *rabaissement*, rabaissement qui s'exerce par le biais à la fois du rire et de l'importance accordée au *bas corporel*. Ainsi, on assiste à une parodie des rites et cérémonies de la culture sérieuse, à une parodie des textes sacrés, liturgiques (Bakhtine s'attarde tout particulièrement sur l'exemple de la *Coena Cypriani* qui consiste en une parodie de la Bible et des Évangiles) ainsi qu'à une parodie du langage, puisque le carnavalesque possède aussi son propre style. De façon générale, tout ce qui appartient à la culture sérieuse et qui est donc du registre sérieux, élevé, est parodié par la culture populaire par le biais du réalisme grotesque. Il s'agit alors de rabaisser sur un plan corporel, matériel ces œuvres, ces rites, ce langage sérieux. Considéré comme amoral et inesthétique, tout ce qui a trait au corps – nourriture, sexe etc. – trouve une place privilégiée dans ces espaces et ces moments où il n'y a plus d'interdits. Mettre de l'avant ce bas corporel et matériel a pour but de provoquer le rire, un rire qui n'est pas gratuit mais qui permet de remettre en perspective l'ordre établi. Plus qu'une logique de l'inversion, il s'agit en fait d'une logique de la transgression, puisque le réalisme grotesque met en avant des valeurs, des actes, un langage considérés comme tabous. La parodie au Moyen Age, qu'elle se fasse sous la forme de spectacles, de textes ou qu'elle apparaisse dans le langage familier, en détournant les rites, le langage, l'idéologie de la culture sérieuse entretient donc inévitablement un dialogue avec elle. Dialogue d'autant plus important que cette attitude parodique, ce rabaissement des valeurs ne naît pas d'une motivation de détruire l'ordre établi mais au contraire de favoriser sa renaissance.

³⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais ou la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, p.28

Le rire, un contre-pouvoir

Le rire, élément indispensable du réalisme grotesque, est indissociable de la culture populaire et rend bien compte de cette opposition entre culture sérieuse et culture populaire. Car si le rire est interdit par la culture sérieuse, il peut au contraire se déployer librement dans les espaces qui lui sont consacrés par la culture populaire. La première caractéristique du rire est son universalité : Bakhtine remarque en effet que le rire est « braqué sur l'ensemble de l'univers, l'histoire, toute la société, la conception du monde ³¹ ». Il est donc, au même titre que l'est la culture sérieuse, un autre regard, un regard différent sur le monde. Il offre une nouvelle perspective sur l'ordre établi plutôt qu'une négation, qu'un refus de celui-ci. Puisque le rire est universel, qu'il concerne tous les pans de la société, il acquiert une valeur de vérité et fédère autour de lui la population entière. Il permet l'abolition des barrières hiérarchiques et des tabous mis en place par la culture sérieuse. Cela entraîne ainsi, rappelle Bakhtine, l'apparition d'un nouveau type de communication. Le tutoiement, l'utilisation de surnoms, les injures, les railleries apparaissent ainsi comme des composantes essentielles de ce que Bakhtine nomme le *langage carnavalesque*. L'importance du rire est telle qu'il se constitue en un véritable contre-pouvoir. En effet, son universalité – c'est-à-dire le fait qu'il prenne pour cible la culture sérieuse au grand complet – et le fait qu'il permet de rassembler, confèrent au rire ce statut de contre-pouvoir, contre-pouvoir dont le personnage du bouffon se pose en porte-parole. Bakhtine affirme ainsi que le rire « a rabaissé le pouvoir ³² ». Encore une fois il est important de préciser que le rire, de même que la parodie qui en découle, ne se fait pas dans une optique de négation pure. Le rire ainsi n'est pas une véritable menace pour le pouvoir en place, mais plutôt le garant de sa stabilité, de sa longévité. Le rire, la parodie, le réalisme grotesque sont ainsi des maux nécessaires pour permettre à la culture sérieuse de continuer à exister.

Si notre perspective d'étude nous situe bien loin des considérations culturelles sur le Moyen Age, il restera toutefois pertinent d'utiliser la notion de carnavalesque surtout pour les éléments de compréhension qu'elle fournit quant à la place du rire, du bas corporel, et de la

³¹ *Ibid.*, p. 9

³² *Ibid.*, p. 100

parodie. Il sera par exemple important d'analyser si la parodie dans l'œuvre se fait sur un mode carnavalesque, c'est-à-dire dans une perspective non pas de négation pure mais afin de favoriser un renouveau. De la même façon, il sera intéressant de voir si le rire utilisé est un rire universel – comme celui utilisé par le carnavalesque – ou un rire satirique, dirigé contre quelqu'un et qui n'inclut donc pas celui qui en est l'auteur. Nous l'avons compris, le carnavalesque est en lien avec le dialogisme puisqu'il instaure un dialogue entre les énoncés – ceux de la culture sérieuse et ceux de la culture populaire –, de fait le roman polyphonique dans lequel on entend plusieurs voix, plusieurs points de vue, contient souvent cette structure carnavalesque.

Qu'il s'agisse de la notion centrale de dialogisme, d'intertextualité ou de carnavalesque, les théories bakhtiniennes ont permis de recréer le lien – brisé par les formalistes – entre texte et société, d'une façon qui permette l'analyse formelle du texte et son ancrage historique de façon conjointe, c'est-à-dire en cherchant à comprendre le dialogue qui s'instaure entre les deux. L'apport de ces théories sera majeur dans le cadre de notre étude où nous chercherons nous aussi à comprendre comment le contexte socio-historique influe sur le texte et quel ton prend le dialogue qui se crée.

1.2 Le texte littéraire comme écho de la société : sociocritique et discours social

Les liens entre société et littérature sont depuis longtemps l'objet de nombreuses études. Dans cette deuxième et dernière partie du chapitre nous dresserons donc un panorama succinct de la sociologie de la littérature et de la sociocritique afin de comprendre comment ont évolué les théories sur le dialogue entre le texte littéraire et la société. Ce panorama nous permettra aussi de comprendre les conditions d'émergence de la théorie du discours social, développée par Marc Angenot. Enfin, nous établirons des liens entre théories bakhtiniennes

et discours social afin de comprendre comment cet ancrage théorique sera utilisé dans le cadre de notre analyse littéraire du texte de Ducharme.

1.2.1 De la sociologie et la sociocritique, généalogie et enjeux

*Généalogie*³³

Depuis sa naissance à la fin du 18^{ème} siècle, l'histoire littéraire cherche à comprendre le lien qui existe entre la littérature et le contexte socio-historique en analysant, non pas les répercussions sur le texte en tant que tel, c'est-à-dire sur sa littérarité, mais en analysant l'influence du contexte socio-historique sur les conditions d'apparition du texte, sur sa genèse et sa réception. En 1880, la publication de l'ouvrage de Mme de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, se situe tout à fait dans cette mouvance. Dans cet ouvrage, Mme de Staël fait part de la nécessité qu'il y a à considérer l'influence des causes « morales et politiques » sur la littérature. Considérée dès lors comme « l'expression de la société », selon la formule de Louis de Bonald³⁴, la littérature va être envisagée sous un nouvel angle qui va prendre en considération l'importance de l'époque, du lieu et du contexte socio-historique sur l'œuvre littéraire. Mais, si cet ouvrage – ainsi que la critique littéraire de cette époque – amorce une réflexion qui va se poursuivre sur les liens entre Histoire et Littérature, il ne fournit toutefois pas d'outils permettant d'analyser ces liens de façon tangible. Il faudra attendre la fin du 19^{ème} siècle et la synthèse faite par Lanson pour que la critique littéraire se dote d'une approche véritablement sociologique. Dépassant la critique biographique de Sainte-Beuve et la critique presque scientifique de Taine qui dissèque l'œuvre point par point, rattachant chaque effet littéraire au contexte socio-historique, Lanson reconnaît l'importance des « sources », qu'elles soient historiques, sociales, biographiques etc. tout en laissant une part à « l'originalité de l'écrivain ». Mais si l'histoire littéraire amorce la réflexion sur les liens entre Histoire et Littérature, elle envisage

³³ Pour cette brève synthèse nous nous sommes appuyée sur l'ouvrage d'Anne Maurel, *La Critique*, Paris, Hachette, Coll., « Contours littéraires », 1994, 155 p.

³⁴ *Ibid.*, p. 22

l'objet littéraire comme un « produit », celui de l'histoire et de la société, et celui résultant de la vie de l'auteur. Le travail des formalistes au début du 20^{ème} siècle va diriger cette réflexion vers l'analyse du discours, dans un but qui vise à examiner non plus seulement les liens entre l'œuvre et son contexte mais les conséquences de ces liens sur la littérarité du texte³⁵.

Les formalistes russes du début du 20^{ème} siècle ouvrent une nouvelle voie à la critique littéraire en orientant leurs recherches non plus sur le contenu de l'œuvre mais sur sa forme, sa *littérarité*, c'est-à-dire ce qui fait d'un texte un texte littéraire. Les formalistes cherchent à faire de l'étude de la littérature une science qui s'appuierait uniquement sur le matériel linguistique qui constitue l'œuvre. L'approche des formalistes à l'égard du contexte socio-historique correspond donc à cette attitude scientifique. Rejetant l'histoire littéraire traditionnelle, les formalistes, conçoivent l'œuvre littéraire comme un système s'insérant dans un plus grand système, celui de la littérature. Le contexte socio-historique est lui aussi envisagé de façon systémique, il vient alors se substituer au système de la littérature et influe sur l'œuvre littéraire. Tynianov et Jakobson relèvent notamment le fait que le matériau littéraire varie en fonction du contexte dans lequel il s'inscrit – cette position reste toutefois une position marginale au sein du groupe des formalistes des années 20, le but du formalisme étant d'analyser le texte de façon scientifique, c'est-à-dire en le détachant de tout lien, qu'il s'agisse des liens qui l'unissent à son auteur ou au contexte dans lequel il s'inscrit.

La sociologie de la littérature se développe surtout autour des années 50 et 60, et consiste principalement à expliquer le texte par le contexte dans lequel il s'insère, par la réception qui en est faite, etc. Ces théories du « reflet », pour reprendre l'expression de Robin et Angenot³⁶, ne cherchent donc à comprendre l'œuvre littéraire que par rapport à des facteurs extérieurs et non – comme le faisaient les formalistes, ou comme va se proposer de le faire la sociocritique – en accordant une grande importance au texte en lui-même, à sa littérarité, aux marques textuelles qui créent un dialogue entre l'œuvre et son contexte. La sociologie de la littérature considère en effet que l'œuvre appartient nécessairement au contexte dans lequel elle s'inscrit et que tout dans sa structure, ses mots, son histoire trahit cette appartenance.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Régine Robin et Marc Angenot, « La sociologie de la littérature », *Histoire des poétiques*, sous la direction de Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber, PUF, 1997, p. 408.

Enfin, la sociologie de la littérature a souvent orienté ses recherches autour de deux pôles, celui de la production et celui de la réception des textes. Elle rejoint donc sur certains aspects l'histoire littéraire de Lanson, faisant de l'œuvre le reflet de la société dans lequel elle s'insère. Elle étudie aussi bien les éléments textuels que contextuels, de même que les conditions de production et de réception du texte (publication, critique, etc.) La sociocritique va naître de cette vision de l'œuvre littéraire, mais en cherchant à offrir des outils permettant de structurer l'analyse littéraire, et de replacer le texte au centre des préoccupations.

Enjeux sociocritiques

La sociocritique – mot créé en 1971 par Claude Duchet³⁷ - « vise d'abord le texte ³⁸ », elle cherche donc, à l'instar de Bakhtine, à démontrer la *socialité* du texte, c'est-à-dire ce qui, dans sa *littérarité*, le relie au contexte socio-historique. Il s'agit de montrer la particularité du texte littéraire, sa « spécificité esthétique ³⁹ » en dépassant à la fois une conception strictement formaliste de l'œuvre littéraire mais aussi en dépassant une lecture strictement contextuelle de l'œuvre, héritée de l'histoire littéraire.

La sociocritique se doit donc d'examiner l'œuvre dans son ensemble, de même que le matériau textuel qui la compose. Pour ce faire, il s'agit de considérer chaque énoncé comme une potentialité, c'est-à-dire comme un élément qui peut nous renseigner sur le social. Duchet parle à ce sujet de l'importance qu'il faut accorder à l'*implicite*, aux *non-dits*, aux *silences*, afin de pouvoir dégager l'*inconscient social* du texte littéraire. Cette attitude quant à l'importance accordée au dit et au non-dit dans le texte littéraire se retrouve dans la façon dont une lecture sociocritique doit s'effectuer. En effet, il s'agit à la fois d'effectuer une relecture en profondeur du texte mais également une critique des *non-lectures* du texte, c'est-à-dire qu'il s'agit d'identifier certains éléments qui ont été omis lors de lectures précédentes

³⁷ Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n°1, février 1971

³⁸ *Sociocritique*, sous la direction de Claude Duchet, Nathan («Nathan-Université»), 1979. [Colloque organisé par l'Université de Paris 8 et New York University, 1977]

³⁹ *Ibid.*

et de comprendre les raisons de ces omissions. Ainsi, ce qui aurait pu apparaître comme n'étant que purement esthétique, doit être analysé comme étant potentiellement en lien avec le contexte socio-historique, l'essentiel étant, encore une fois, le texte. Ce qui intéresse tout particulièrement la sociocritique, c'est comment le texte transforme ces éléments contextuels. La notion de *discours social* sera, dans cette perspective, une notion tout à fait féconde. Nous parlerons à ce propos plus tard du rôle que jouent la doxa, le discours hégémonique, pour la sociocritique. Car la sociocritique, si elle s'intéresse à la présence du social dans le texte littéraire, cherchera aussi à comprendre quelle attitude le texte a par rapport au social. Enfin, il est important de mentionner que si la sociocritique – surtout chez C. Duchet – cherche à établir la fonction de la littérature dans la société, s'appuyant sur le fait que la littérature est un *processus esthétique* qui a une valeur idéologique, nous ne garderons des théories sociocritiques que l'importance accordée au texte et la volonté d'établir des liens entre la littérarité et la socialité du texte.

Avant de nous préoccuper de la notion de *discours social* – qui s'insère dans ce courant sociocritique – il importe ici de comprendre que si théories bakhtiniennes et sociocritiques sont utilisées de façon conjointes dans notre étude, c'est avant tout parce que les deux notions, bien que n'ayant pas un lien de filiation direct, sont apparentées et se rejoignent sur bien des points. En effet, si les théories de Bakhtine ne sont pas connues avant les années 70, ce qui se fera notamment grâce aux travaux de Julia Kristeva, elles proposent toutefois une réflexion, une vision similaire du texte littéraire à celle des théories sociocritiques. La filiation entre sociocritique et théories bakhtiniennes, bien qu'anachronique, est bel et bien réelle. Ainsi que nous l'avons vu précédemment, Bakhtine met en évidence les liens qui existent entre histoire et littérature mais de façon dynamique, c'est-à-dire perçus dans un dialogue, contrairement aux théories formalistes qui présentaient l'œuvre littéraire de façon plus figée et statique, comme un tout autonome qui ne subirait aucune influence extérieure. Si Bakhtine reconnaît l'importance de l'étude de la forme, du matériau littéraire, il n'en oublie pas pour autant l'influence que le contexte socio-historique a sur le texte. Bakhtine, en prouvant que la forme même de l'œuvre littéraire est sociale, permet de mettre fin à l'opposition qu'il juge stérile entre la forme et le contenu. Enfin, en mettant le texte au centre de sa réflexion – qu'il s'agisse des notions de « dialogisme », de

« polyphonie », de « carnavalesque » et aussi d' « intertextualité » – il participe, selon Régine Robin et Marc Angenot, à la réconciliation entre les « approches formelle et sociologique⁴⁰ » du texte littéraire. C'est cette même préoccupation pour le texte, son matériau, sa littérarité qui constitue le point nodal entre sociocritique et théories bakhtiniennes.

1.2.2 Discours social

Définition

La théorie du *discours social* partage avec la sociocritique et la sociologie de la littérature la même volonté de présenter les liens entre le social et l'œuvre littéraire. Elle naît également d'une envie de lier cette réflexion sur la *socialité* du texte littéraire à l'analyse du discours. Marc Angenot, qui a le plus développé la notion, notamment dans son ouvrage *Mil-Huit Cent Quatre-vingt neuf, Un état du discours social* définit le discours social comme étant « Tout se qui se dit et s'écrit dans un état de société ; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement (...). Tout ce qui narre et argumente, si l'on pose que *narrer* et *argumenter* sont les deux grands modes de mise en discours.⁴¹ » Rapidement, Angenot clarifie cette définition pour mettre au jour ce qui va motiver l'utilisation de cette notion, c'est-à-dire non pas ce qu'il nomme un *tout empirique, cacophonique et redondant*, mais un *système générique*. La notion de discours social rend donc compte non pas simplement de la totalité des discours produits à une époque donnée mais du système qui organise ces discours en un tout signifiant. Afin de mettre à jour ce *système régulateur global*, Angenot décide d'analyser l'ensemble des discours produits pendant l'année 1889, qu'il s'agisse de discours littéraires, scientifiques, ou de conversations. La méthodologie d'Angenot implique aussi de dégager de ce *tout empirique, cacophonique*, des discours qui ont une valeur sociale, c'est-à-

⁴⁰ Robin, Régine et Marc Angenot, *La Sociologie de la littérature : un historique*. Montréal : CIADEST, 1993, p.27

⁴¹ Marc Angenot, *1889, Un état du discours social*. Longueuil, Éditions Le Préambule, 1989, p.13

dire qui résonnent en lien avec le contexte socio-historique. Il s'agit donc d'écarter des discours purement individuels.

Théories bakhtiniennes et discours social

Bakhtine et Angenot se rejoignent dans la conception du texte comme lieu où se manifeste le social, où le dialogue entre l'œuvre et le contexte socio-historique s'opère. Néanmoins, si Angenot reconnaît l'importance d'étudier cette interaction, il s'oppose à Bakhtine dans sa sélection arbitraire des énoncés, dans sa vision de la socialité du texte. Il lui reproche principalement de sélectionner des énoncés qui ne mettent en valeur que le caractère polyphonique du texte, considérant le texte comme un tout hétérogène. Ce que cherche à montrer Angenot, c'est au contraire ce qui fait l'homogénéité derrière toutes ces voix, tous ces discours. Angenot cherche à mettre en évidence les règles qui organisent ces différents énoncés. Il retient toutefois des théories bakhtiniennes l'importance de l'interaction entre ces discours et leur contexte, décrivant les énoncés comme les « maillons » de « chaînes dialogiques ⁴²», il reconnaît le dialogue qui s'instaure entre les énoncés et le contexte.

Hégémonie

Le principe organisateur qui permet au discours social d'être un tout signifiant est la doxa, le discours hégémonique. Reprenant une certaine conception sociocritique selon laquelle le texte littéraire forme un tout idéologique, Angenot considère le langage et le discours comme ayant une teneur idéologique, c'est-à-dire comme exprimant un avis sur la société. Le discours hégémonique est envisagé par Angenot non pas seulement comme le discours dominant à une époque donnée dans une société donnée, mais comme ce qui régit, qui organise les discours, c'est-à-dire ce qui permet aux discours de rendre compte de la

⁴² *Ibid.*, p.16

société. L'hégémonie est définie par Angenot comme étant « un système régulateur qui prédétermine la production de formes discursives concrètes⁴³ ».

De plus, l'hégémonie n'est pas uniquement ce système régulateur ou ce discours dominant, c'est aussi ce qui permet l'existence de discours marginaux, qui transgressent justement la *doxa*. Car en établissant ce qui peut se dire, en légitimant certains discours, le discours hégémonique nous renseigne aussi sur ce qui ne peut pas se dire, ce qui est de l'ordre du transgressif. Angenot dit d'ailleurs à ce propos que l'hégémonie impose des *tabous*, justement parce qu'elle établit quels sont les discours légitimes, ceux que l'on peut tenir. Plus que des sujets tabous, l'hégémonie impose aussi des manières de dire qui sont acceptables. L'hégémonie, en étant donc un ensemble de règles tant sur le plan thématique que sur celui de la forme, en légitimant certains discours, permet la présence de discours dissidents, transgressifs. Angenot rappelle à ce propos qu'il ne faut toutefois pas percevoir le discours hégémonique comme une « *idéologie dominante* monolithique » puisque le discours hégémonique permet justement la présence de discours transgressifs, paradoxaux, dissidents⁴⁴. Ainsi, ces discours marginaux sont « produits » par le discours hégémonique.

En établissant des discours légitimes et des discours illégitimes, le discours hégémonique entraîne une forme d'*égocentrisme*, c'est-à-dire l'expression d'un *moi* et d'un *nous* qui correspondent à la *doxa*. Ce faisant, le discours hégémonique permet l'apparition d'une forme de xénophobie à l'endroit des groupes, des personnes qui ne correspondraient pas aux normes établies par la *doxa* : « Toute *doxa* montre du doigt et rejette comme étrangers, anormaux, inférieurs certains êtres et certains groupes. »⁴⁵ Ainsi, Angenot étudie ces discours dissidents, le fonctionnement de ces groupes marginaux qui rejettent le discours hégémonique, ses valeurs, ses modes de fonctionnement. Ces groupes, par volonté de résister à ce discours, mettent donc en place un tout nouveau système régulateur, une toute nouvelle logique, de nouvelles valeurs. Mais en s'opposant avec tant de résistance au discours hégémonique, les discours dissidents nous renseignent sur cette *doxa* dont ils veulent tant s'éloigner. Angenot va même jusqu'à affirmer que ces dissidences sont le fait même de

⁴³ *Ibid*, p.20

⁴⁴ *Ibid.*, p.25

⁴⁵ *Ibid.*, p. 31

l'hégémonie : «(...) l'hégémonie possède un pouvoir d'agglomération, une force de gravité énorme qui produit à sa périphérie un éclatement groupusculaire, un fractionnement fatal.»⁴⁶ Angenot met toutefois en garde contre la tentation qu'il peut y avoir à analyser tout discours dissident comme étant le fait d'une «rupture profonde» entre le discours hégémonique et le groupe marginal en question. Puisque en effet, le discours dissident est permis, produit par le discours doxique. Le discours dissident, plus qu'une véritable rupture avec le discours hégémonique propose souvent en fait une nouvelle vision, non pas pour détruire le discours hégémonique mais pour montrer qu'il peut exister une vision différente des choses. Angenot établit alors la distinction entre les discours dissidents, qui sont encouragés par le discours hégémonique, et le «contre-discours» qui, lui, cherche à se substituer au discours doxique, en imposant ses propres règles, ses propres valeurs, ses propres modes de discours etc. Il s'agit en effet de distinguer les discours qui sont en réelle rupture avec le discours doxique de l'époque, ses valeurs, sa vision du monde etc., et les discours qui s'insèrent – même de façon marginale, dissidente – dans le discours doxique. Angenot rappelle à ce propos que le fait de s'opposer au système en place n'est pas nécessairement incompatible avec ce système. Les discours dissidents sont d'ailleurs selon lui, repérables voire même mieux appréciés, justement grâce à l'hégémonie. Ainsi, il sera important lors de notre étude d'identifier les discours dissidents et la présence du discours hégémonique dans l'œuvre.

Enfin, la définition donnée par Angenot du romanesque permet de comprendre la place du discours social dans le roman. Cette définition s'oriente autour de deux catégories, le typique et le vraisemblable. Angenot montre que l'objet du roman n'est pas l'individu en tant que tel, sa particularité, sa singularité mais plutôt la présence au sein de l'œuvre d'individus qui rendent compte de l'état de la société, tant par les *traits physiques*, *comportementaux* que psychiques. Il note également l'importance des «lieux communs», des *topoi* qui renseignent sur le monde, la société dans laquelle l'œuvre s'inscrit. La notion de discours social, rappelle Angenot, est d'ailleurs héritée de cette volonté de *recenser* et *interroger* les lieux communs, les idées reçues comme l'ont fait de nombreux écrivains, de Flaubert à Proust.

⁴⁶ *Ibid.*, p.105

Le discours social permet donc de fournir une représentation de la réalité, par le biais de traits typiques, du recours au vraisemblable, de l'utilisation de lieux communs. Mais cette représentation reste une représentation subjective, puisqu'elle ordonne le réel de façon subjective, consensuelle, ignorant certains aspects, en valorisant d'autres. Cette notion nous sera toutefois utile puisqu'elle fournit des outils d'analyse du texte littéraire pour en dégager un discours sur la société.

Conclusion

Des théories bakhtiniennes au discours social d'Angenot, ce chapitre nous aura permis de mettre à jour des outils, des méthodes qui nous permettront de comprendre les liens entre société et œuvre littéraire dans notre analyse du roman de Ducharme, *L'Hiver de force*. À travers les notions phares de dialogisme, d'intertextualité et de carnivalesque nous avons vu que le texte entretenait un véritable dialogue avec la société mais aussi avec la littérature et avec l'ensemble des discours de façon générale. De la même façon, le bref panorama que nous avons dressé pour retracer l'évolution de la sociologie de la littérature, nous aura permis de comprendre que l'œuvre littéraire fait non seulement partie du contexte socio-historique mais entretient également un dialogue avec lui.

L'attention portée par Bakhtine, puis par Kristeva, sur le statut particulier du mot aura été le point de départ de notre réflexion. En effet, en considérant le mot – et par extension l'énoncé – comme un élément porteur d'anciennes significations, faisant référence donc à d'autres contextes, à d'autres énoncés, Bakhtine a permis de repenser l'œuvre littéraire non plus comme un tout autonome et figé – comme avaient tendance à le faire avant lui les formalistes – mais comme un élément vivant qui entretient un dialogue avec d'autres énoncés à l'intérieur et à l'extérieur de l'œuvre, avec le contexte dans lequel il s'insère mais également avec le destinataire, le lecteur du texte.

En plus de ce dialogisme, inhérent au mot et donc à tout discours, Bakhtine nous permet de comprendre l'importance du roman en tant que genre dialogique par excellence. En permettant la coprésence de plusieurs voix, de plusieurs instances narratives, le roman

favorise une polyphonie et ainsi une meilleure représentation du réel, du discours social. C'est d'ailleurs notamment sur la notion de polyphonie, de plurilinguisme que nous ferons se rejoindre Bakhtine et Angenot. Angenot, comme Bakhtine, considère le roman comme un genre à part quant aux liens qu'il entretient avec le social. Là où Angenot parle de typique et de vraisemblable comme des outils qui contribuent à faire du roman un genre qui renseigne sur le social, Bakhtine utilise la polyphonie comme pouvant nous renseigner sur la stratification du langage en genres, en classes sociales, ceci nous permettant d'obtenir une vision du réel. Chez Bakhtine comme chez Angenot l'emphase est mise sur le texte, il s'agit pour les deux de trouver dans le texte des marques du social, c'est-à-dire d'expliquer le contexte par l'œuvre et non pas, comme le faisaient certains sociologues de la littérature, d'expliquer l'œuvre par le contexte. L'analyse du discours sera ainsi au cœur de notre travail où nous chercherons à comprendre comment certains éléments du social sont récupérés et transformés par l'œuvre de Ducharme et surtout sur quel mode cette transformation s'effectue. Dans sa théorie du discours social, Angenot accorde beaucoup d'importance aux lieux communs, aux clichés, aux idées reçues, éléments qui fournissent tous un certain regard sur le réel et sur la société. Bakhtine, s'il ne fait mention des idées reçues, des lieux communs, parle toutefois de l'importance de la stylisation des langages. Cette stylisation, opérée par le romancier permet de faire ressortir telle ou telle connotation dans un énoncé mais permet aussi souvent de parodier les langages, les dialectes. Bakhtine et Angenot se rejoignent donc dans cette idée du langage, porteur d'une certaine vérité sur le contexte socio-historique, miroir déformant de la réalité.

Mais là où théories bakhtiniennes et discours social se rejoignent sans doute le plus, c'est dans leur conception du discours hégémonique, dans l'importance qu'ils accordent au pouvoir du langage et donc aussi en ce qu'il peut constituer un contre-pouvoir. Carnavalesque chez l'un, contre-discours et discours dissident chez l'autre, le langage est envisagé par ces deux théoriciens comme un élément qui peut, tout en renseignant sur l'ordre établi, sur le contexte, s'opposer justement à cet ordre, à cette vision. Dans une œuvre comme *L'Hiver de force*, où sont représentés tant de discours et de groupes marginaux – artistes, syndicalistes, etc.... - il sera intéressant de voir dans quelle mesure ces discours se posent ou non comme des contre-discours. Il sera également intéressant de voir comment sont stylisés

les discours dans l'œuvre, afin de voir si leur représentation se fait sur un mode parodique, satirique, à la façon du discours carnavalesque qui singe la culture dite sérieuse. Il faudra ainsi analyser la représentation du discours hégémonique afin de voir quel rapport l'œuvre entretient avec celui-ci.

Théories bakhtiniennes et discours social nous permettront donc de faire une analyse des discours présents dans *L'Hiver de force*, analyse qui se concentrera sur les liens entre les énoncés et le contexte socio-historique et qui cherchera à montrer comment la socialité du texte s'inscrit dans le texte.

CHAPITRE 2

REPRESENTATIONS DE LA CULTURE QUEBECOISE

Dans la bibliothèque Ducharme, la télévision est allumée, il y a de la musique et le journal du matin est ouvert un peu au hasard.

Élizabeth Nardout-Lafarge⁴⁷

Véritable *encyclopédie de la vie québécoise*⁴⁸, *L'Hiver de force* présente un panorama complet mais singulier de la culture québécoise des années soixante et soixante-dix. Panorama complet puisque le terme culture y est envisagé sous ses deux significations. La culture est en effet à la fois cet « ensemble des connaissances acquises qui permettent de développer le sens critique, le goût, le jugement ⁴⁹ », il s'agit alors d'une culture plus intellectuelle, présente dans le roman à travers notamment les nombreuses lectures du couple, mais le terme culture fait également référence à cet « ensemble [de] formes acquises de comportement dans les sociétés humaines ⁵⁰ », il s'agit alors ici d'une culture que nous appellerons « populaire » et que l'on retrouvera abondamment dans l'œuvre. La *bibliothèque* présente dans cette œuvre n'est donc pas seulement une bibliothèque littéraire mais elle contient également, ainsi que nous l'indique la citation en exergue de ce chapitre, des

⁴⁷ Élizabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme, Une poétique du débris*. Montréal : Fides, Nouvelles études québécoises. 2001, p.46

⁴⁸ André Gervais. « *L'hiver de force*, comme rien », *Études françaises*, vol.10, n°2, 1974, p.183-191

⁴⁹ « Culture », *Dictionnaire Le Robert*, 2009

⁵⁰ *Ibid.*

références précises à la culture populaire de l'époque, des références qui vont du cinéma, à la musique en passant par la télévision et l'alimentation. Ce deuxième chapitre, qui nous fera entrer véritablement dans le roman de Ducharme cherchera donc à comprendre quel portrait l'œuvre dresse de la culture québécoise des années soixante et soixante-dix afin de déterminer si ce portrait est fait sur un mode satirique et d'établir quel est le rôle joué par les deux personnages principaux dans l'élaboration de ce portrait. Nous étudierons ainsi plus particulièrement à la fois la culture *populaire* et la culture plus *savante* afin de prendre la mesure de la bibliothèque hétérogène à partir de laquelle les deux personnages principaux jettent un regard sur la société québécoise.

2.1 *Une culture du quotidien*

2.1.1 La télévision, personnage principal de l'œuvre

Il n'est pas anodin que le premier brouillon manuscrit de *L'Hiver de force* s'ouvre en faisant mention de la télévision⁵¹. Même si le passage en question n'a pas été conservé et si l'œuvre s'ouvre, dans sa version publiée, par les deux personnages confessant leur attitude nihiliste, la télévision reste un thème central au roman. Les heures passées par André et Nicole à regarder la télévision – qu'elle soit d'ailleurs éteinte ou allumée – constituent une des occupations principales des deux personnages. S'il est indéniable que l'entrée de la télévision dans les foyers a constitué un événement majeur dans l'histoire québécoise et si son essor dans les années soixante et soixante-dix est fulgurant, nous chercherons toutefois à comprendre pourquoi une telle emphase est mise sur la télévision, comment elle est décrite dans le roman et comment cela nous renseigne à la fois sur les personnages, et sur le rapport qu'entretient l'œuvre avec son époque.

⁵¹ « Notre TV est bonne, même si nous l'avons payée que 50\$ » (Fonds Réjean Ducharme, Archives nationales du Canada, Bibliothèque nationale, Ottawa), voir *Annexes*, p.122

Portrait

Dans l'œuvre comme dans le Québec des années soixante et soixante-dix⁵², la télévision occupe une place primordiale. Ainsi, la télévision est véritablement personnifiée dans l'œuvre. Au même titre que n'importe quel autre personnage, elle a ainsi une identité, une histoire :

Notre Admiral Cascode c'est toute une TV. Elle marchait depuis 1957 quand Lainou s'en est débarrassé (pour se payer la couleur et le contrôle à distance avec ses \$700 d'héritage). Eh bien elle a enterré la New Philco de Lainou, et elle continue de capter, sans neige et sans antenne, les quatre canaux de Montréal.⁵³

Mais avant de se demander comment ce *personnage* est mis en scène dans *L'Hiver de force*, demandons nous à quoi ressemble la télévision dans le Québec de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix. Ainsi que le rapportent Linteau et Durocher dans leur synthèse historique du Québec, la télévision de cette époque est surtout concentrée sur le « divertissement » :

Du côté de la télévision, le contenu de la programmation évolue peu. Il tend plutôt à se concentrer sur le pur divertissement. [...] Mais en 1976 comme au début des années 1960, l'information et les affaires publiques ne comptent que pour 15% environ du temps d'écoute. L'essentiel va aux émissions d'agrément : variétés, téléromans, séries dramatiques, films, auxquels s'ajoute le sport [...], et ce, sans compter les reportages sportifs présentés en après-midi pendant la fin de semaine. Ce qui change donc surtout, c'est la quantité de ces émissions de divertissement, grâce à la multiplication des canaux. C'est par elles, également, que la télévision d'origine américaine [...] occupe une place sans cesse grandissante sur les écrans québécois, soit par les canaux américains captés directement, soit par les chaînes locales diffusant, en langue originale ou en traduction, des émissions ou des films américains, soit enfin par la production d'émissions locales imitant les modèles et

⁵² Voir à ce sujet l'analyse dans *Histoire du Québec contemporain*, p.751 et suivantes.

⁵³ *L'Hiver de force*, p.32

standards conçus aux États-Unis. La télévision demeure avant tout commerciale, ce qui provoque une certaine uniformisation.⁵⁴

À quelques nuances près, cette définition correspond tout à fait au portrait qui est fait de la télévision dans *L'Hiver de force*. Les brouillons de *L'Hiver de force* contiennent d'ailleurs un extrait du programme télévisé, preuve qu'il y a chez l'auteur une volonté de créer en s'inspirant du réel. Dans le programme télévisé⁵⁵ que Ducharme a collé en marge du brouillon du roman, les programmes ne sont que des programmes de divertissement, c'est ce que l'on retrouve également dans la télévision d'André et Nicole. En effet, dans le roman, les programmes devant lesquels André et Nicole passent leurs journées sont essentiellement des programmes de divertissement – émissions, téléromans, films, etc. – en provenance des États-Unis, mais aussi de l'Europe. Se croisent ainsi à l'intérieur du roman, des films français comme *Le Blé en herbe* (p.32), des films américains, *To Catch a thief* (p.197), des téléromans québécois, *Quelle famille*, *Rue des pignons* (p.114), des séries américaines, *Hawaii 5-0*, *Mannix*, *Marcus Welby* (p. 114) etc. S'ajoutent à cela nouvelles sportives, matchs de hockey et bulletins météo. L'uniformisation dont il est question dans la définition précédente est donc liée au fait que les programmes, même s'ils proviennent de différents endroits, offrent tous un contenu similaire.

Américanisation

Le roman, bien qu'il souligne à plusieurs reprises l'américanisation de la télévision québécoise, accentue davantage l'incohérence des programmes diffusés. Incohérence accentuée par le fait que ces programmes proviennent de différents endroits. Si beaucoup de programmes sont en effet issus des États-Unis, on retrouve dans l'œuvre beaucoup de films européens, ainsi que des programmes québécois. Le tout produit un effet assez cacophonique

⁵⁴ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard. *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*. Coll. "Boréal compact". Montréal: Éditions du Boréal, 1989, p.754-755

⁵⁵ Voir *Annexes*, p.123

dans la mesure où ces programmes sont avant tout des vecteurs de langages, de discours. Ainsi à l'intérieur du roman se côtoient expressions argotiques parisiennes, vedettes américaines, émissions québécoises etc. L'extrait qui suit est particulièrement représentatif de cette cacophonie :

Quand on a ouvert la TV, Raymond Lemay dessinait avec sa rapidité spectaculaire ordinaire, les zones de pression du synopsis des prévisions. C'est un as : il sait par cœur les températures du lendemain de toutes les principales villes du monde, du Canada et du Québec. Quand il a fini, en guise de bye-bye, il lance sa craie vers l'objectif de la caméra ; c'est comme si c'était toi qu'il visait. C'est drôle, mais ça fait assez longtemps que ça dure.

« *Quand Miss Mayrolton est venue me voir à minuit moins vingt-cinq, j'ai trouvé ça un peu curieux...* »

Là, on regarde *Rendez-vous avec Callaghan*. C'est un film policier anglais fabriqué en Italie avec des acteurs américains de troisième ordre. C'est l'histoire d'un détective privé qui ne veut rien savoir de Scotland Yard : il veut mener tout seul son enquête. Décidés à jouir de tout, nous sommes pendus à ses lèvres.

« *Pour la faire avouer, comme vous dites, il faudra que Scotland Yard la retrouve.* »⁵⁶

Même si dans l'extrait le discours de Raymond Lemay n'est pas actualisé, la simple mention de son nom ainsi que le langage utilisé par le narrateur, « on a ouvert la TV », « en guise de bye-bye », convoquent tout un contexte québécois qui vient contraster avec la présence de *Miss Mayrolton*, dont le nom anglais contraste quant à lui avec le français normatif qui est employé dans les citations extraites du film. De plus, l'effet cacophonique est amplifié par le fait qu'il s'agit d'un film « anglais fabriqué en Italie avec des acteurs américains ». Dans cette citation l'ironie de la part du narrateur est bien présente, et elle se confirme avec le résumé succinct qu'André donne du film. Contrairement à son habitude de « dire du mal », André ne critique pas le film, il se contente de mettre en évidence sa pauvreté en termes de contenu et de qualité. Ainsi, la phrase « décidés à jouir de tout » entre en résonnance avec le manifeste qu'avaient fait André et Nicole dans l'incipit dans lequel ils exprimaient leur attitude nihiliste à l'encontre de tout ce qui leur était donné de voir ou

⁵⁶ *L'Hiver de force*, p.40

d'entendre⁵⁷. Être « décidés à jouir de tout » sous-entend donc profiter de ce qui est bon mais aussi de ce qui ne l'est pas. L'ironie perceptible du narrateur à propos de la coproduction internationale du film avait déjà permis de classer ce film dans la catégorie des *mauvais* films, le traitement qui lui est réservé achève de confirmer ce classement. En effet, le fait d'isoler quelques citations du film sans jamais les commenter⁵⁸ donne l'impression d'une intrigue tout à fait incohérente et inintéressante. La mise en scène de ces citations n'est d'ailleurs pas sans rappeler le mode du monologue intérieur, André entrecoupant son récit de la journée par les citations du film qui parviennent à son oreille au moment même où il écrit.

Ce qu'André et Nicole critiquent donc avant tout c'est l'incohérence des programmes, et, en tant que correcteurs, cette incohérence se traduit souvent dans le langage. Dans l'extrait précédent André semblait s'amuser du peu d'intérêt que présentait l'intrigue du film, dans l'extrait que nous présentons maintenant André et Nicole s'amuse non pas de l'américanisation de la télévision à proprement parler mais plutôt de la traduction du film qui est diffusé.

Après, on s'est laissés regarder *Kid Galahad* (pas le vrai, avec Edward G. Robinson), le *remake*, avec Elvis. Post-synchronisé en argot de Paris. « Rien qu'avec tes billets perdants, dit Lola Albright à Gig Young, on pourrait retapisser toute cette sale turne ! »

On en a trouvé une autre bien bonne, mais on ne se rappelle plus qui la dit à qui : « *T'es mieux de boucler ton clapet, vieille nouille !* » Imagine !⁵⁹

⁵⁷ « Comme malgré nous (personne n'aime ça être méchant, amer, réactionnaire), nous passons notre temps à dire du mal. Nous disons du mal des bons livres, lus pas lus, des bons films, vus pas vus, des bonnes idées, des bons petits travailleurs et de leurs beaux grands sauveurs (ils les sauvent en mettant tout le monde, excepté eux et leurs petits amis, aux travaux forcés), de tous les hippies, artistes, journalistes, taoïstes, nudistes, de *tous ceux qui nous aiment* (comme faisant partie du gros tas de braves petits crottés qui forment l'humanité), qui savent où est notre bien (parce qu'ils sont intelligents eux), qui veulent absolument que nous quittions l'angoisse de nos chaises pour nous embarquer dans leur jumbo-bateau garanti tout confort jusqu'à la prochaine nouvelle vague. » *L'Hiver de force*, p.15

⁵⁸ Le passage, qui s'étend de la page 40 à la page 42 et dont nous n'avons reproduit ici qu'un bref extrait, est constitué d'un récit de l'achat par André et Nicole d'un disque de Boris Vian entrecoupé de citations de *Rendez-vous avec Callaghan*.

⁵⁹ *L'Hiver de force*, p.59

Nous aurons l'occasion d'en reparler plus largement tout au cours de notre étude, mais ce qui intéresse profondément André et Nicole c'est la langue, le langage. Ici ce n'est pas tant le fait que le film soit un mauvais *remake* qui les occupe, mais le fait qu'il soit traduit en argot parisien. L'incohérence est ici encore mise de l'avant, et l'absence de commentaires de la part du narrateur ne fait qu'accentuer cette impression. Il serait tentant d'analyser l'extrait comme une critique de l'utilisation d'un français de France plutôt que d'un français québécois, surtout dans un contexte historique où la tendance est à l'expression de l'identité nationale québécoise. Or, il semble que le narrateur veuille surtout mettre en évidence à la fois l'effet comique produit par l'utilisation par des acteurs américains de l'argot parisien, mais aussi cet effet de cacophonie, de brouhaha créé par la provenance diversifiée des films. La notion de stratification, dont nous avons parlé lors du chapitre précédent prend ici tout son sens. En effet, selon Bakhtine, le langage se stratifie en différentes langues, jargons, etc. qui traduisent tous un contexte social et historique particulier. Dans cet extrait le langage se stratifie en différents *dialectes* afin d'accentuer justement cet effet de contraste qui produit un effet comique et ironique. Ainsi le langage d'André, le narrateur, est marqué par une oralité québécoise, avec l'adresse au narrataire « Imagine ! », ce qui vient contraster avec une toute autre forme d'oralité, celle de l'argot parisien utilisé dans le film, « *boucler ton clapet vieille nouille !* ». L'humour naît ici de la distance, créée par le narrateur entre son discours et l'utilisation de l'argot parisien, humour amplifié par le fait que ce sont des acteurs américains qui « utilisent » cet argot parisien. Le procédé de stratification permet également au narrateur de prendre plus ou moins de distance avec les discours. Ici le narrateur semble retranscrire fidèlement, presque de façon neutre, le discours des personnages dans le film. Or justement, cette apparente neutralité – utilisation de guillemets, absence de commentaires de la part du narrateur, utilisation du discours direct, etc. – facilite l'effet comique en favorisant le contraste. Le contraste est d'autant plus évident qu'il n'y a pas d'ambiguïté dans la mise en scène des discours. Le but ici n'est pas, comme cela pourra l'être dans d'autres extraits que nous étudierons, d'afficher une position ambiguë face à un discours mais plutôt de mettre en évidence le comique et l'absurdité provoqués par la scène.

Uniformisation

On pourrait croire, en voyant la diversité de la provenance des programmes télévisés, que le portrait qui se dessine de la télévision québécoise est très hétérogène. Il n'en est rien. Le roman met plutôt de l'avant l'uniformité de la télévision, le fait que tous les programmes se ressemblent. L'abondance de citations faisant mention des programmes télévisés conjuguée à l'absence de commentaires de la part du narrateur contribue à donner à la représentation de la télévision québécoise par le roman un aspect *uniformisé*. Des commentaires de la part du narrateur auraient en effet pu, sinon mettre en place une échelle de valeurs, permettre à tout le moins une distinction entre les différents programmes. Ainsi, dans le roman, les films romantiques sont traités avec la même importance que les films policiers qui ont la même importance que le bulletin météorologique ou que les nouvelles sportives. Uniformité, donc, parce que les programmes sont traités avec le même désintérêt, mais uniformité dans ce que la télévision offre à regarder en termes de contenu. L'extrait suivant témoigne tout à fait de cette uniformité du contenu télévisuel de l'époque, uniformité accentuée par le fait que les programmes non seulement se ressemblent mais sont constamment rediffusés :

Inutile de regarder au 6 et au 12 ; c'est toujours les mêmes histoires érotiques de détective, soldats, cowboys. Essayons le 2.

La première séquence du film du canal 2 n'a pas fini de se dérouler que nous lancine l'impression d'avoir déjà vu ça et haï ça. Une autre séquence ; la mémoire a terminé sa mise au point, elle nous livre l'identité de l'œuvre coupable.

- Fuck ! C'est *Comment qu'elle est* !

On a vu si souvent *Comment qu'elle est* qu'on croit qu'on va faire une autre dépression carabinée. On a vu si souvent Françoise Brion faire son impénétrable avec ses deux grandes narines et Eddie Constantine faire son dur à cuire avec son petit chapeau qu'on croit qu'on va se mettre à pleurer. Oui, ça sape tout notre peu de courage retrouvé.⁶⁰

⁶⁰ *L'Hiver de force*, p. 32-33

Du *déjà vu*, toujours les mêmes histoires, voilà ce qu'offre à regarder la télévision. André et Nicole, dans leur tentative de trouver autre chose que des histoires *hérotiques*, ne trouvent qu'un film qu'ils ont déjà vu. La tentative est d'autant plus vaine que *Comment qu'elle est* est précisément un de ces films *de détective* qu'ils cherchent à éviter. L'uniformité de la télévision naît donc à la fois du fait que toutes les chaînes de télévision offrent des programmes similaires, des programmes de divertissement essentiellement, mais également nous l'avons dit dans la façon dont sont mis en scène ces programmes par le narrateur. En effet, les programmes télévisés que regardent André et Nicole sont tous traités de la même façon – c'est-à-dire avec le même désintérêt, la même rapidité, le même regard critique – ce qui contribue à renforcer cet effet d'uniformité. La plupart du temps, l'intrigue du film n'est pas mentionnée, le narrateur se contentant de rapporter des extraits des dialogues qui parviennent jusqu'à lui, sur un mode similaire à celui du monologue intérieur, comme nous le voyons dans l'extrait déjà cité à propos du film *Rendez-vous avec Callaghan*⁶¹. D'autres fois, l'intrigue du film est résumée en quelques lignes, ou alors le film n'est retenu que pour des détails, ce qui accentue d'autant plus l'effet d'uniformité en même temps que cela permet au narrateur de montrer à quel point ces programmes ne sont pas dignes d'intérêt. Il en va ainsi pour la fin de l'extrait cité précédemment ainsi que pour l'extrait suivant : « C'est l'histoire d'un détective privé qui ne veut rien savoir de Scotland Yard : il veut mener tout seul son enquête. ⁶²»

Le premier film commenté par André et Nicole bénéficie cependant d'un peu plus d'attention. Mais l'attention qu'ils donnent au *Blé en herbe* ne permet, ni de le différencier des autres films, ni d'atténuer l'impression que tout ce que diffuse la télévision est mauvais et inintéressant.

On regarde *Le blé en herbe* au canal 10 en faisant nos frais : une Heidelberg dans une main, un Columbia dans l'autre.

On voit Phil et Vinca courir, crier et se quereller comme deux jeunes chiens. Les amours d'adolescents c'est bien flippant. Une nuit, après *Roméo et Juliette* au

⁶¹ Voir ci-haut, page 37

⁶² *Ibid.*, p. 40

cinéma muet, ils s'embrassent pour la première fois. Aussitôt Phil s'essuie ; alors on comprend que pour lui c'est mal, que ça laisse comme une grosse tache grasse sur son image de leur enfance commune... Ça commence bien. C'est cochon et ce n'est pas deux acteurs que nous connaissons, comme il y en a tant... On se prépare à se dézipper en priant le bon Dieu que ça ne morpionne pas. Là, on tourne la tête car le black-out en étoile qui annonce les annonces vient de se produire et qu'on ne veut pas les attraper en pleine figure.

On retrouve Phil et Vinca sur la plage le lendemain de leurs attouchements. Il affirme chastement que ça n'a rien changé, qu'il n'y en aura plus, que ça continue comme avant. « Grand niaiseux ! » s'écrie Nicole. « *On est libres et on s'aime*, implore Vinca ; *alors prenons ce qui s'offre*. » Phil se lève : « *Je n'ai pas le droit !* » Phil sort du champ. Close-up du visage de la gamine, un barrage de colère que lézardent des larmes. « Pauv tite bête ! » s'écrie Nicole.

Soudain, après une autre brochette d'annonces, péripétie : une grande torpédo Hispano-Suiza s'égare, s'engage dans un cul-de-sac, se ramasse dans les dunes. La conductrice, une sorte de statue molle consacrée à la gloire de la *difficulté d'être* (d'être riche, oisif et supérieur) aperçoit Phil et lui fait des signes qui ouvrent comme des ailes les longs plis de sa cape. C'est Edwige Feuillère. Elle dévisage Phil avec une savante concupiscence ; il rougit, tenté et honteux ; c'est le cul de foudre. Nous c'est le contraire : on débande, c'est fini, ils ont perdu deux joueurs ; non, on ne veut pas pleurer (de rage) quand, à cause de la trop grande différence d'âge, Edwige retournera à Paris et Phil dans les bras d'une Vinca ravie, comme impatiente de profiter de l'expérience acquise dans le lit de sa prestigieuse rivale.⁶³

Si dans cet extrait, contrairement aux extraits étudiés précédemment, le narrateur s'attarde un peu plus sur l'intrigue du film, le regard qu'il pose sur celui-ci n'en reste pas moins à la fois critique et naïf. Il en va ainsi pour la phrase : « Les amours d'adolescents c'est bien flippant. ». On peut ici parler d'un cas d'hybridation dans la mesure où se retrouvent, au sein du même énoncé, deux voix, deux *conscienc*es linguistiques. On se trouve en effet en présence du discours du narrateur, André, mais teinté d'un autre discours, un discours argotique français cette fois, que l'on retrouve dans l'adjectif *flippant*. Dans le même énoncé fusionnent donc la voix du narrateur et le langage du film, puisque *Le Blé en herbe* est un film français. Selon Bakhtine, l'hybridation en plus d'être un procédé véritablement dialogique, permet à deux voix de se rencontrer, de présenter deux points de vue différents. Ici, la fusion de ces deux langages dans la même phrase permet surtout de faire naître

⁶³ *Ibid.*, p.32-33

l'ironie. Le narrateur, dans une tentative vaine de trouver quelque chose d'intéressant à dire sur la scène, ne peut que formuler un commentaire à la fois banal et naïf. Et s'il est intéressant de voir que la télévision, par le biais de films étrangers, *contamine* le langage du narrateur il est encore plus intéressant de voir, non seulement que la télévision ne diffuse aucun film digne d'intérêt pour André et Nicole, mais qu'ils sont en plus incapables, de formuler une opinion cohérente, sensée⁶⁴. On retrouve la même naïveté, le même genre de commentaire banal, lorsque le narrateur explique l'action de Phil : « Aussitôt Phil s'essuie ; alors on comprend que pour lui c'est mal, que ça laisse comme une grosse tache grasse sur son image de leur enfance commune... ».

La publicité

Le portrait de la télévision québécoise de l'époque ne serait pas complet sans la publicité qui prend, dans la réalité comme dans l'œuvre, de plus en plus d'importance.

« Unificatrice et sans nuances »⁶⁵ voilà à quoi ressemble la publicité dans l'œuvre, et André et Nicole ne se gênent pas pour la critiquer. Dans l'extrait précédent, ils « tourne[nt] la tête » pour ne pas regarder les annonces et pour ne pas les « attraper en pleine figure ». Voyant les publicités comme une véritable maladie, André et Nicole, qui sont pourtant capables de regarder des mauvais films, de lire des mauvais livres, affichent ici un dégoût réel et une incapacité à les supporter comme en témoignent les deux extraits suivants :

« C'est bien à cause qu'elles ne sont pas bêcheuses, parce que le film passait au 10, le canal pollué par Buttoneer (« *L'ennui avec les boutons c'est qu'ils se décousent sans cesse !* »), Ultra-Stitcher, Analeurone (« *Rien n'est plus déplaisant*

⁶⁴ À moins qu'il ne s'agisse bien entendu d'une posture foncièrement ironique, mais c'est là le problème que nous aurons à résoudre au terme de ce mémoire.

⁶⁵ « La course à la consommation est amplifiée par l'usage massif de la publicité qui prend des formes tellement variées que nul n'y échappe. [...] La publicité des années 1960 est unificatrice et sans nuance[...]. » Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard. *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*. p.626

et embarrassant que les démangeaisons gênantes ! J'ai essayé Analeurone ! Je puis vous le recommander ! »). Ces annonces sont si mauvaises qu'elles puent. Elles puent si bien qu'on les sent venir de loin. De si loin qu'on a le temps de prendre nos jambes à nos cous et d'aller se cacher dans la chambre de bains. ⁶⁶»

« Rien que des films ! Pas d'annonces ! Pas de massages de méninges pour te faire halluciner toutes les cinq minutes, pour te punir, pour te faire regretter d'être un crotté, de ne pas faire partie d'une ligue de bowling, d'être pris pour passer tes soirées avachi devant la TV. On pense souvent que s'il n'y avait jamais d'annonces à la TV il n'y aurait pas de révolutions. ⁶⁷»

Dans le premier extrait, la mise en scène des annonces publicitaires correspond à ce que Bakhtine nomme la stylisation. Ici, il s'agit d'une stylisation parodique puisque l'auteur recrée le style du langage publicitaire, sa *logique interne* pour reprendre les termes de Bakhtine, et se moque du style répétitif, destiné à faire *halluciner*, et qui fait presque *regretter* à André de rester *avachi devant la TV*. Malgré l'utilisation du style direct, des guillemets, etc., l'ironie de la part du narrateur est perceptible. Le discours publicitaire est ici représenté de façon tout à fait stéréotypée, suivant une rhétorique identique : exposition du problème, résolution du problème grâce au produit annoncé. Le style répétitif et insistant des annonces est également mis en évidence par le fait que les annonces sont mises en scène de telle façon qu'il est difficile de savoir si André les entend au moment où il rédige son journal ou si, au moment de la rédaction, il a encore en mémoire les annonces entendues un peu plus tôt. L'utilisation de la stylisation dans le but de parodier le langage publicitaire permet de mettre encore plus en évidence le caractère abêtissant de la publicité et l'effet que celles-ci peuvent avoir sur les téléspectateurs.

L'attrait du vide

Si le fait que le premier cahier du manuscrit de *L'Hiver de force* s'ouvre par une description de la télévision est tout à fait révélateur de l'importance de la télévision dans le

⁶⁶ *L'Hiver de force*, p.76

⁶⁷ Ibid., p. 114

projet à l'origine de l'œuvre, le fait que lorsque la télévision apparaît pour la première fois, dans la version publiée de l'œuvre, elle soit non pas allumée mais éteinte, rend bien compte du rapport ambigu que le couple entretient avec la télévision. Nous l'avons vu, le narrateur critique abondamment l'absurdité, l'inconséquence des programmes diffusés, mais malgré cela la télévision continue de fasciner les deux personnages. Fidèles à leur volonté de « dire du mal de tout », André et Nicole se forcent même parfois à regarder des programmes déjà vus. Mais une autre raison semble être derrière cette attitude. La télévision exerce en effet un fort pouvoir d'attraction sur eux. Pouvoir si fort qu'André et Nicole regardent la télévision y compris lorsqu'elle est éteinte : « Nous avons éteint la TV ; ça ne nous empêche pas de la regarder. ⁶⁸ » Et si cette affirmation peut surprendre lors d'une première lecture – puisque c'est là la première mention qui est faite de la télévision – toutes les descriptions qui sont faites par la suite de ce que diffuse la télévision ne font que légitimer le fait qu'il est aussi absurde et inutile de regarder la télévision que celle-ci soit éteinte ou allumée. Pour André et Nicole, rien ne semble avoir de sens et la télévision, en tout premier lieu, n'est que fondamentalement incohérente. Si André et Nicole la regardent même lorsqu'elle est éteinte c'est justement parce qu'elle n'a pas plus de sens allumée qu'éteinte. Il nous faudra cependant déterminer si l'attitude d'André et Nicole est réfléchie ou complètement naïve, mais il n'en reste pas moins indéniable que la télévision exerce une véritable fascination sur les deux personnages :

« Le long métrage est fini. Les fantômes Alain Cuny, Jacques Perrin et Rossana Schiaffino redorment, rembobinés dans leurs boîtes de métal octogonales marquées, au crayon-feutre : *La corruption* PART I, *La corruption* PART II. On n'a pas éteint pour si peu la TV. Quand il n'y a plus rien, elle joue encore : son vide crie. C'est un cri aigu qui ne monte ni ne baisse : il est droit. C'est un appel qui nous tire, un vecteur irrésistible, comme un train ininterrompu qui nous passerait sous le nez. On résiste puis on suit. Ça exaspère puis excite. Ça nous rend fous, mais si fous que gais, que soûls, qu'on n'a plus peur de rien, qu'à tue-tête on met au défi Dieu, Diable, Homme, Bête, Minéral, Végétal, de nous faire fermer jamais notre TV.

⁶⁸ *L'Hiver de force*, p.25

Nous ne voulons plus vous entendre ! Même vos silences ont trop de sens, propres et figurés ! Nous voulons entendre ce qui n'est rien, l'entendre bien, l'entendre fort ! O.K. là ? ⁶⁹»

Profondément insignifiante, incohérente, remplie de *vide*, la télévision attire néanmoins de façon irrésistible André et Nicole. Il y a donc ici une véritable fascination pour le néant, le *rien*, le *vide* mais aussi une volonté d'apprécier ce rien. Attitude nihiliste poussée à l'extrême où André et Nicole non seulement ne peuvent plus rien apprécier – d'où la critique extrême – mais en viennent à apprécier le rien, l'absence de sens. L'analyse qu'offre Élisabeth Nardout-Lafarge est à cet égard très pertinente :

« Mais il est peut-être plus inquiétant encore de constater que le vertige qui d'abord « exaspère puis excite », ce « vecteur irrésistible » qui saisit les personnages et leur ôte toute résistance, n'est pas si différent de ce qui les retenait aussi quand la télévision était remplie d'images. C'est bien de cet effet hypnotique et autodestructeur de la télévision que le texte joue ici. ⁷⁰»

Élisabeth Nardout-Lafarge rend bien compte ici de la similarité qu'il y a entre l'effet produit sur les deux personnages par la télévision, qu'elle soit éteinte ou allumée. Cet effet *hypnotique, autodestructeur* de la télévision, André et Nicole semblent l'accepter sans problème, et semblent en être tout à fait conscients. Cet effet se manifeste à la fois dans les descriptions faites du contenu des programmes télévisés – on pense notamment à la façon dont sont retranscrites les annonces publicitaires, ou à la façon dont sont insérés des extraits de dialogues qui semblent totalement incohérents – mais également dans le dernier extrait que nous venons de citer. L'analyse que livre André de l'effet que produit sur eux la télévision porte la marque de cet *effet hypnotique*. Il en va ainsi pour l'énumération « on met au défi Dieu, Diable, Homme, Bête, Minéral, Végétal, de nous faire jamais fermer notre

⁶⁹ *L'Hiver de force*, p.49

⁷⁰ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme, Une poétique du débris*. Montréal : Fides, Nouvelles études québécoises. 2001, p.160

TV. », dans laquelle le propos que tient le narrateur est tout aussi incohérent, absurde que le contenu diffusé par la télévision.

Véritablement personnifiée par l'œuvre, la télévision occupe donc une place primordiale dans le roman. Objet de fascination contre lequel André et Nicole ne semblent ni pouvoir ni vouloir lutter, sa description par le narrateur correspond fidèlement à ce qu'est la télévision québécoise des années soixante et soixante-dix. Le portrait n'est néanmoins pas un portrait neutre et le narrateur a souvent recours à la satire, au sarcasme, à une peinture plutôt acide pour décrire à la fois l'absurdité du contenu des programmes télévisés – qu'il s'agisse de films comme d'annonces publicitaires – et le caractère aliénant de la télévision. Il subsiste cependant une ambiguïté puisque même si les deux personnages semblent conscients de l'effet nocif de la télévision, ils n'en restent pas moins fascinés, irrésistiblement attirés par elle. Avant de déterminer si cette attitude est réfléchie ou si elle est au contraire purement naïve, nous pouvons noter d'ores et déjà que si André et Nicole sont fascinés par la télévision et son contenu inintéressant, ils semblent encore plus fascinés par les différents discours qui en émanent et par l'influence que peuvent avoir ces différents discours, ces différents jargons, dialectes, ces différentes langues, sur leur propre langage.

2.1.2 Culture québécoise / culture carnavalesque

Si la télévision devient un élément essentiel de la culture populaire québécoise des années soixante et soixante-dix, d'autres éléments sont mis en scène dans le roman et renseignent à la fois sur la réalité de l'époque mais aussi et surtout sur les discours qui se rattachent à cette réalité. Il s'agira ici encore de comprendre quel rapport le narrateur entretient avec ces discours et de voir comment ils sont représentés.

Portrait de la société québécoise

La description faite par le narrateur du paysage télévisuel québécois de l'époque, et de ses discours, nous a permis de prendre conscience de sa pauvreté en terme de contenu. Le roman nous amène ainsi à construire un portrait en creux de ses spectateurs, et notamment de ces « Québécois de la base ⁷¹ », auxquels l'œuvre réserve une place de choix, comme nous pouvons le voir dans l'extrait qui suit :

« Un chauffeur de taxi âgé mange une sorte de flaque de jambon grise et triste comme la figure du premier ministre Bourassa sur Montréal-Matin. Il raconte à Nikos comment l'hiver c'est mieux que l'été. « Prends le mercredi par exemple. L'hiver je serre mon char à six heures. Me lave, me change, me repose, mange un bon steak, j'ai tout fini vers sept heures et demie. M'assis, m'allume une bonne cigarette, puis *Le Ranch à Willie* commence au Canal 10. Des bonnes chansons de cowboys, des bonnes farces, j'ai un fonne noir. Après, juste le temps de me lever pour aller tourner le piton : la partie de hockey commence au canal 2. Puis là je suis bon pour jusqu'à dix heures et demie onze heures moins quart, puis là je me couche puis je dors. L'été *Le Ranch à Willie* tombe, le hockey tombe, y a plus rien, c'est mort, pas le goût de revenir à la maison, pas le goût de rien faire, me parke au stand puis j'attends puis je niaise... » ⁷² »

Si l'œuvre fait la part belle à toute une élite intellectuelle et artistique – nous aurons l'occasion d'y revenir amplement lors du troisième chapitre – les Québécois de condition plus modeste, comme ce chauffeur de taxi, sont tout aussi présents dans le roman. En plus de nous permettre de constater l'importance que prend la télévision dans la vie des Québécois, cet extrait nous met en présence encore une fois d'un phénomène de stratification du langage. Le langage du chauffeur de taxi, que le narrateur retranscrit fidèlement, grâce à l'utilisation du discours direct, est ainsi stylistiquement marqué. L'utilisation du joual – avec des expressions telles que « je serre mon char », « tourner le piton », « je niaise » etc. ainsi qu'une syntaxe allégée « me lave », « me change » - permet ici d'identifier le discours du chauffeur de taxi. En plus de permettre l'identification, par un jargon, d'un groupe social, le

⁷¹ *L'Hiver de force*, p.257

⁷² *Op. cit.*, p. 122

recours au dialogisme, à la stylisation permet ici de distinguer, de mettre à part, le couple que forme André et Nicole qui se distinguent, eux, par leur utilisation d'un français plus normatif. Micheline Cambron rappelle d'ailleurs à ce propos dans son analyse de *L'Hiver de force* que « par leur langage, André et Nicole se démarquent [...] du groupe ⁷³ ». Il est ici important de rappeler, à la suite d'Élisabeth Nardout-Lafarge, qu'ici « il ne s'agit pas, comme chez certains écrivains québécois immédiatement contemporains de Ducharme, d'imiter un niveau de langue ou de décrire des milieux populaires dans un souci de vraisemblance, mais plutôt de laisser pénétrer dans le texte des discours et des produits de cette culture, au même titre qu'y pénètre la littérature, sans hiérarchie *a priori*, dans une poétique fondée sur le principe du recyclage. ⁷⁴ ». Laisser pénétrer dans le texte des discours et des produits de cette culture, faire du *recyclage* de discours, voilà donc ce qui semble être le moteur de l'œuvre de Ducharme. Il s'agit donc ici de faire entendre les discours plutôt que de les peindre, ou de les imiter. Il n'en reste pas moins que le texte nous renseigne sur la réalité du Québec des années soixante et soixante-dix, et sur ses discours. Ainsi, nous pouvons affirmer que le discours du chauffeur de taxi – de la même façon que les publicités ou les films diffusés à la télévision, font partie de ce qu'Angenot nomme le *discours social*. Ces discours sont ainsi des « faits sociaux » et donc des « faits historiques » pour reprendre la terminologie de Marc Angenot ⁷⁵.

L'œuvre met également en scène une autre tranche de la population : les immigrants. L'immigration, qui prend une « place considérable dans l'actualité à partir de la fin des années 1960 ⁷⁶ », fait donc partie de ces *faits historiques* insérés dans le roman. Une fois encore, le portrait que Ducharme dresse de la population immigrante est un portrait acide et original :

⁷³ Micheline Cambron, *Une société, un récit : Discours culturel au Québec, 1967-1976*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p.166

⁷⁴ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*. Coll. "Nouvelles études québécoises". Montréal : Fides, 2001, p.155

⁷⁵ Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, p.15

⁷⁶ Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard. *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*. Coll. "Boréal compact". Montréal : Éditions du Boréal, 1989, p.579

Nous habitons le côté nord de l'étage d'une ancienne clinique d'oto-rhino de l'avenue de l'Esplanade. Entre les rues Duluth et Mont-Royal, cinquante vieilles belles maisons s'épaulent pour endiguer le bassin de nature déversé par la montagne ; c'est là qu'on est. Ça a été acheté à tempérament par des Grecs, Italiens, Polonais, Lituanais et c'est devenu des ruches à bommes et à immigrants. Notre Lituanien est aide-boulangier aux Arena Bakeries ; il a aménagé la cave ; il s'y tient tranquille avec sa femme, qui ne parle pas un mot de *bilingue*, ses deux enfants, universitaires, la tuyauterie et les entrelacs de l'électricité. Les locataires du rez-de-chaussée : ni vu ni connu. Notre voisine est une petite Allemande blonde qui a toujours l'air bête et qui roule en Ford Torino fast-back jaune moutarde (elle doit être bunny au club Playboy : elle a un lapin de collé dans une de ses petites vitres). On est persécutés parce qu'on n'est pas forts sur le ménage. Quand Extermination National Chemical vient fumiger les insectes, il voit que c'est chez nous que c'est sale, il le dit au Lituanien, le Lituanien le dit aux autres locataires, ça fait que tout le monde parle dans notre dos... Notre point de vue c'est qu'il n'y a pas une blatte pour piquer aussi fort que la petite blonde bêcheuse quand on la rencontre dans le corridor et que c'est les petites blondes bêcheuses qu'Extermination National Chemical devrait fumiger.

Plusieurs choses retiennent notre attention dans cet extrait. Tout d'abord, le portrait que dresse le narrateur de l'immigration, avant d'être acide et satirique, repose sur des faits réels qui font écho à la situation culturelle québécoise de l'époque. En effet, les « Grecs, Italiens, Polonais, Lituanais » font tous partie des groupes d'immigrants qui viennent s'installer au Québec. De plus, l'expression « ruches à bommes et à immigrants » rend bien compte de l'importance que prend l'immigration au Québec à cette époque. Enfin, la mention du terme « *bilingue* » fait référence à une situation bien réelle qui est celle de nombreux immigrants qui arrivent au Québec sans parler ni français ni anglais. Linteau et Durocher parle à ce sujet d'une véritable « crise linguistique⁷⁷ ». Mais s'il est intéressant de constater que l'œuvre entretient un véritable rapport avec son époque il est encore plus intéressant de voir comment le narrateur se détourne des « sentiers battus » pour tenir un discours pour le moins original. En effet, là où on pourrait s'attendre à une critique de l'immigration ou du sort réservé aux immigrés, ce qui retient surtout l'attention d'André et Nicole c'est l'attitude snob, « bêcheuse », de leur voisine allemande. Québécois « pure laine », André et Nicole se posent, au milieu de leurs voisins immigrés, comme des « persécutés », des victimes. Il y a donc ici un renversement tout à fait intéressant puisqu'au lieu de commenter le sort de ses voisins, et

⁷⁷ *Op cit.*, p. 581

de construire un discours réfléchi sur l'immigration, le narrateur se plaint de son propre sort, n'hésitant pas à critiquer leur voisine allemande, et nous livre un « point de vue » inattendu à tout le moins. La satire, l'humour, naissent donc ici de cette attente que le narrateur a tôt fait de désamorcer.

Un portrait carnavalesque de la culture québécoise, de l'alimentation au corps

Nous venons de le voir, l'œuvre dresse un portrait assez fidèle, bien que surprenant, de la population québécoise, mais une plus grande part encore est faite à une culture du quotidien, dans laquelle bien sûr la télévision s'insère mais également des éléments tels que la nourriture. Omniprésentes dans l'œuvre, la nourriture et les scènes de repas sont l'occasion pour nous d'aborder une nouvelle notion, dont nous avons parlé dans le premier chapitre, la notion de carnavalesque. Nous avons vu que selon Bakhtine la notion de carnavalesque consiste essentiellement en un renversement des valeurs de la culture dite sérieuse. Le rapport à la nourriture et au corps est tout à fait spécifique dans la culture carnavalesque. Bakhtine parle à ce sujet de l'importance accordée au *bas corporel*. Dans *L'Hiver de force* en effet le rapport des personnages au corps et à l'alimentation semble suivre une logique transgressive qui se rapproche d'une logique carnavalesque et qui ne correspond en rien aux modèles de pensée de l'époque. Dans l'extrait suivant, André et Nicole affichent d'ailleurs un rapport au corps tout à fait ambigu et problématique qui témoigne justement de ce refus de l'érotisme. Voyant la jouissance comme un synonyme de la mort, André et Nicole refusent d'aller au bout de l'acte sexuel et se lancent dans un rituel de purification :

Sous la douche, on se couche en chien de fusil, chacun pour soi. Puis on s'enlace, pour former un tout bien rond, n'offrir aucune prise au rabot. Sous les fouets glacés, on se serre, on se roule. L'étreinte, aveugle, s'exaspère, tourne au combat : les boutons craquent, les boutons sautent, ça tire, déchire, un grand coup projette contre la tôle de la cabine la tête de Nicole. Elle rit aux éclats mais ce n'est pas drôle : ses yeux se révulsent, ses mains tremblent, son corps chavire hors de mes bras. Elle a failli s'évanouir.

C'est le signal que c'est fini les folies, que c'est le temps qu'on réagisse. Déshabillons-nous et lavons-nous ; avec le New Ajax, avec la brosse à plancher, oui

oui ! Nettoyons-nous, genre *extirper* la saleté de tous les *interstices*, oui oui ! On sent qu'on va se sentir mieux quand on sentira bon. Frotte-moi fort, que ça parte par lambeaux, comme une mue. La peau de mon dos dort ; frotte, frotte-la-moi bien fort. Cours chercher les ciseaux puis coupe mes cheveux. Ras ! Comme un soldat qui a de l'estomac puis qui ne se dégonfle pas ! Donne ton sein, agnus dei pour mes poignards, pour éclater mes obus, pour que ma bouche pourrie morde et loge son venin, pour emmitoufler mon cri, l'endormir, le faire rêver. Mange mon nez, mange mes pieds, vorace-moi toute ; que tes dents crèvent les ampoules qui soulèvent ma peau, que tu lèches les gousses éclatées de tout ce mal. L'extrémité des caresses, c'est la mort ; arrêtons-nous en pleine rage, au cœur du geste. Mourir, il ne faut pas être bien intelligent pour se donner la peine de faire ça, car c'est sans conséquences. Le propre de ta mort, c'est de ne rien te faire.⁷⁸

On assiste dans cet extrait à une véritable parodie d'un rituel de purification, parodie qui se fait sur un mode plutôt humoristique, malgré la violence de la scène et la violence du vocabulaire utilisé. En effet le *New Ajax* vient remplacer ici l'eau bénite et où l'expression *agnus dei* ne représente plus Dieu mais le sein de Nicole. Cet extrait permet de voir que si leur rapport au corps est problématique et profondément contraire à l'ordre établi, il suit quand même une logique carnavalesque puisque transgressive et basée sur le rire. Dans la citation suivante, on retrouve la même attitude transgressive, le même rapport violent au corps, au bas corporel, puisqu'André et Nicole dans un refus de se conformer à la norme décident de faire une *orgie* :

Soudain, on était assis dans l'abri de l'arrêt d'autobus et on voyait les autos tourner, glisser, capoter et gicler des sangs de toutes les couleurs, comme des cancrelats. Les ampoules de mille watts des lampadaires explosaient, bombardaient. L'avenue du Parc gondolait, craquait, morcelait ses asphaltes, nous les lançait à la figure.

Elle ne nous a même pas dit au revoir. « Fuck ! » Nous ne voulons pas nous endormir dans cet état ; nous avons trop peur que notre hyde-a-bed se referme sur nos corps comme un cercueil. Nos visions apocalyptiques nous reprennent. Nicole crie. Sa main, qui flattait mes cheveux, les empoigne, tire, arrache.

- Ça peut plus durer. Faut qu'on réagisse. On va se lever puis on va faire une grosse orgie ! O.K., chère ?

⁷⁸ *L'Hiver de force*, p. 150-151

Nicole allume le rond *front-right* du poêle électrique, Nicole met de l'eau dans la casserole : c'est Nicole qui va faire le café. Je branche le toaster, je sors le beurre, le pain, le fromage : c'est moi qui vais faire les sandwiches. On va se bourrer. On va manger assez qu'on va fendre ! Fuck ma ligne !

Ça fait mal ! Allons donc, ça a l'air de quoi ? On souffre... Y a-t-il rien de plus commun, vulgaire, vil, de plus tripoté par toutes sortes de mains visqueuses, de plus roulé dans toutes sortes de lits détrempés ? La ville de Montréal croupit dans des désespoirs plus tordants, tordus, tortillés du cul. Ça pullule, infeste. Tout à coup, lumière : ça fait trop de monde comme nous, ça nous écœure. C'est notre dégoût de la grosseur du tas des écrasés du cœur qui va nous sauver. Notre mépris et notre orgueil vont nous lancer comme des moineaux hors des tunnels d'égout où tout ça bave, pue, se vautre. PAS NOUS ! Plus il y en a, moins c'est fait pour nous ! PAS NOUS !

Avant c'était difficile : les tranches des paquets de fromage Kraft collaient ensemble. Maintenant ça va bien : ils les enveloppent une par une dans des feuilles de cellophane. Je suis en train d'engloutir comme rien mon cinquième sandwich. Nicole donne tout ce qu'elle a pour terminer son troisième. Ça ne veut plus entrer. Ça ne descend pas plus loin que sa pomme d'Adam. Je lui demande comment ça va. Elle répond que ça va mieux, vraiment mieux, qu'elle ne me dit pas ça pour m'encourager.⁷⁹

On retrouve dans cet extrait la notion de bas corporel puisqu'à la fois et le corps et la nourriture sont mis en scène de façon carnavalesque. Le corps est ici envisagé, et ce sera le cas à plusieurs reprises, non pas dans une vision érotique – puisque André et Nicole comme nous l'avons vu refusent l'érotisme – mais de façon beaucoup plus brute, plus violente même comme en témoignent l'utilisation d'un champ lexical de la violence corporelle, « empoigne », « tire », « arrache » mais aussi « se bourrer » qui fait le lien avec le rapport à la nourriture. Dans cet extrait la ville de Montréal est envisagée aussi comme un corps, un corps pourrissant, en décrépitude – « craquait », « morcelait », « croupit », « pullule », « infeste ». Lors du premier chapitre nous avons parlé du fait que le carnavalesque naît d'une volonté de parodier, d'aller à l'encontre de la culture sérieuse, c'est-à-dire de la culture institutionnalisée. Ici l'attitude d'André et Nicole naît également d'une volonté de se positionner contre l'ordre établi comme en témoigne la phrase « C'est notre dégoût de la grosseur du tas des écrasés du cœur qui va nous sauver. Notre mépris et notre orgueil vont nous lancer comme des

⁷⁹ *L'Hiver de force*, p.28-29

moineaux hors des tunnels d'égout où tout ça bave, pue, se vautre. PAS NOUS ! Plus il y en a, moins c'est fait pour nous ! PAS NOUS ! ». Leur attitude est donc une attitude de révolte, une attitude qui naît d'un besoin d'être différent, d'être *contre*, comme en témoigne la répétition de l'exclamation « pas nous ! ». Mais là où cette attitude diffère du schéma carnavalesque c'est en ce sens que le discours carnavalesque s'exprime afin de remettre en question l'ordre établi pour favoriser sa renaissance, il ne s'exprime pas pour détruire l'ordre établi et en instaurer un nouveau. Or ici, André et Nicole, dans leur rapport au corps, dans leur attitude de révolte, ne visent ni à détruire l'ordre établi ni à chercher son renouveau mais simplement à critiquer cet ordre en vigueur et à se positionner en dehors, contre celui-ci. Nous aurons l'occasion de réaffirmer cela à plusieurs reprises au cours de notre étude mais toute l'attitude critique d'André et Nicole est purement gratuite en ce sens qu'elle ne propose aucune solution de remplacement. Là où le rapport à la nourriture, et donc aussi au corps, est intéressant c'est qu'en même temps qu'il est pour les personnages un acte de révolte, il nous renseigne aussi sur la culture populaire – avec par exemple la mention du nouvel emballage du fromage Kraft – et nous permet encore une fois de remettre en doute la naïveté des personnages. André et Nicole semblent en effet trouver une solution à leur malaise grâce justement au nouvel emballage du fromage, la phrase « avant c'était difficile » sous-entendant que les choses sont désormais plus faciles pour eux. Dans cet extrait André et Nicole adoptent donc un discours que l'on pourrait qualifier de carnavalesque puisque leur rapport au corps – envisagé dans la violence, vu comme pourrissant, cherchant à combler le vide qui semble les habiter – est un rapport qui va à l'encontre de l'ordre établi par la société dont ils s'excluent eux-mêmes.

Peut-on finalement conclure que l'attitude d'André et Nicole suit une logique carnavalesque ? Si l'on s'en tient à leur rejet du conformisme, de l'ordre établi, à leur attitude transgressive et à l'emphasis qu'ils mettent sur le bas corporel – qu'il s'agisse de scènes sexuelles, ou d'épisodes mettant en scène de la nourriture – et enfin à l'importance du rire et de la parodie, nous pourrions facilement conclure que le discours que tient le narrateur se rapproche d'un discours carnavalesque. Or, leur attitude nihiliste, ne proposant aucune solution de remplacement, et critiquant l'ordre établi sans autre but que la critique pure et

simple, ne nous permet pas de conclure que le discours tenu par le narrateur est un discours carnavalesque. Son discours n'en reste pas moins profondément transgressif - se positionnant volontairement en marge de l'ordre établi - et humoristique. L'humour est d'ailleurs le procédé le plus utilisé dans la description des couches plus modestes de la population québécoise, auxquelles l'œuvre consacre une part importante, même si, ainsi que nous l'avons vu, le portrait qui est dressé est pour le moins surprenant. Fascinés par le nouvel emballage du fromage Kraft, se révoltant non pas contre les conditions de vie des immigrants mais contre l'attitude snob de leur voisine allemande qu'il faudrait « exterminer », l'attitude d'André et Nicole peut sembler, à bien des égards, naïve et innocente, signe possible (mais peut-être trompeur ?) d'un manque de culture de leur part.

2.2 Une culture « savante »

Nous avons rappelé en début de chapitre la distinction entre culture au sens de culture générale, de connaissances intellectuelles et culture au sens de mode de vie. Dans la partie précédente nous avons pu constater comment l'œuvre met en scène la culture populaire du Québec des années soixante et soixante-dix. Ce portrait nous a permis de constater l'attitude, souvent naïve, des deux personnages principaux. Se mettant volontairement en marge de la société sans vouloir cependant ni changer leur attitude ni la société, critiquant tout, le bon comme le mauvais, sans sembler avoir une échelle de valeurs, leur attitude extrémiste peut, à bien des égards, nous faire douter de leur intelligence. Or, et c'est là tout le paradoxe - et l'enjeu - de l'œuvre, le roman est parcouru par des références culturelles, qu'il s'agisse de citations, de références plus ou moins explicites, références qui sont surtout le fait d'André et Nicole. Cette deuxième partie nous permettra donc de voir comment se manifeste cette culture *savante* dans l'œuvre.

2.2.1 La présence de la littérature dans l'œuvre

Le rapport à la littérature est une problématique que l'on retrouve fréquemment chez Réjean Ducharme, ainsi que le rappelle Élisabeth Nardout-Lafarge :

Dans les romans de Ducharme, l'inscription de la littérature dépasse largement le cadre de l'intertexte et même le répertoire le plus exhaustif des sources et références ne saurait rendre compte du travail complexe de ce motif dans l'écriture et de son effet structurant sur l'ensemble de l'œuvre. Il y a, sur ce point, un consensus critique, de Marcel Chouinard qui évoque « les allusions de nature anthologique » (« *Réjean Ducharme : un langage violenté* », *Liberté*, vol. XII, n°1, janvier-février 1970, p.115) à Gilles Marcotte, attentif à « l'écrivain copiste » (« *Le copiste* », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n°31, 2000, p.92) et Laurent Mailhot, qui a recours au terme englobant de « bibliothèque Ducharme » (« *Réjean Ducharme aux limites de l'écriture* », *éloge du lauréat, discours prononcé le 27 novembre 1990 à l'occasion de la remise à Réjean Ducharme du prix Gilles-Corbeil de la Fondation Émile-Nelligan*, p.3).⁸⁰

Grands lecteurs, amoureux de la langue française – rappelons ici qu'André et Nicole exercent la profession de correcteur – le couple de héros de *L'Hiver de force* sous une apparente naïveté cache en fait un imposant bagage culturel. Bagage culturel d'autant plus intéressant qu'il offre un contraste intéressant puisqu'il nous permet de remettre en question la valeur de l'opinion qu'ils portent sur le Québec des années soixante et soixante-dix. En effet, si leur attitude à la fois nihiliste et naïve pouvait nous faire douter de la justesse du portrait qu'ils livraient du Québec, les multiples références qu'ils font à la littérature notamment ainsi que leur volonté de se cultiver viennent ébranler ce premier jugement.

⁸⁰ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, p. 45

Une culture de surface ?

L'Hiver de force a souvent été analysé en regard du courant contre-culturel qui se développe dès le milieu des années soixante aux États-Unis puis partout dans le monde. S'il est vrai que l'on retrouve certains aspects du courant contre-culturel dans l'œuvre – en premier lieu l'attitude nihiliste des deux héros, leur refus d'appartenir à un groupe institutionnalisé etc. – l'œuvre démontre à plusieurs reprises qu'André et Nicole n'appartiennent et ne veulent être associés à aucun groupe, pas même celui de la contre-culture – auquel ils refusent d'ailleurs explicitement d'appartenir⁸¹. Dans sa thèse consacrée aux liens entre le courant contre-culturel et l'œuvre ducharmienne, Maryel Archambault décrit en ces termes les *caractéristiques* de ceux qui se réclament de la contre-culture :

« Voici leurs caractéristiques les plus marquantes : la glorification de la pauvreté avec leurs jeans, leurs sandales, leurs couvertures et leurs taudis, une prédilection pour le jazz et l'argot; une passion pour le mysticisme oriental et l'existentialisme français; et une haine générale contre toute société fondée sur la technologie.⁸² »

Ce qui nous intéresse ici c'est la mention de l'existentialisme. Car c'est avec cette notion particulière que l'on constate pour la première fois la culture d'André et Nicole :

Nicole a dit :

- Faisons qu'y ait plus rien ; quand y aura plus rien on pourra plus dire du mal de rien. Comme quand on était aux Beaux-Arts puis qu'on lisait Sartre puis qu'on comprenait tout à l'envers ce que voulait dire *réaliser l'existentiel*... - (On croyait qu'il fallait fermer les yeux et regarder les mots tourner dans notre tête jusqu'à ce qu'ils ne veulent plus rien dire.) – T'en souviens-tu ?

- Te rends-tu compte, chère, qu'on peut décider, choisir ? Qu'on peut, ici, dans notre appartement, dire que c'est ça qui est ça puis aller jusqu'au bout, qu'y a rien qu'une balle dans la tête pour nous arrêter ?

⁸¹ « On n'est pas assez des usagers de la Contre-Culture de Consommation, la CCC. De toute façon, c'est toujours la même chose ces histoires-là. » *L'Hiver de force*, p.189

⁸² Maryel Archambault, "Réjean Ducharme et la contre-culture", Thèse de doctorat, Université de Toronto, 1989, p.40

(...)

En tout cas, on mène une vie platte. Comment ça se fait ? Un problème bien posé est à moitié résolu, qu'ils disent. On va essayer. En tout cas, on va bien voir si c'est des menteurs.

Qu'est ce que c'est que nous faisons qui a fini par morpionner complètement notre affaire ? On va se regarder faire puis je vais tout noter avec ma belle écriture.

En tout cas c'est le début de notre vie enregistrée, il va falloir fêter ça.⁸³

L'extrait s'organise autour de deux mouvements principaux : dans un premier temps André et Nicole se rappellent de leur mauvaise compréhension de ce qu'était l'existentialisme, du temps où ils étudiaient aux Beaux-Arts. Leur ignorance s'apparente donc ici encore à de la naïveté puisque leur interprétation de ce qu'est l'existentialisme n'a aucun rapport avec la notion philosophique (« *On croyait qu'il fallait fermer les yeux et regarder les mots tourner dans notre tête jusqu'à ce qu'ils ne veulent plus rien dire.* »). La référence à Sartre est donc, dans un premier temps, dysfonctionnelle puisque les deux personnages ne semblent pas du tout maîtriser la notion. Or, dans un deuxième temps, leur dialogue prouve non seulement qu'ils comprennent la notion mais surtout qu'ils décident de l'appliquer, à leur manière. Leur décision d'*enregistrer* leur vie résulte en effet du constat qu'ils sont libres, c'est-à-dire seuls à pouvoir décider du sens à donner à leur vie – c'est là précisément la définition de la conception existentialiste de l'homme⁸⁴, et c'est là semble-t-il le but de l'écriture d'André.

Une culture ostracisante

En quête de sens, cherchant à comprendre pourquoi leur vie est ce qu'elle est, désireux de donner un sens à leur vie, André et Nicole ont à plusieurs reprises recours à leur

⁸³ *L'Hiver de force*, p.16

⁸⁴ « Qu'est ce que signifie ici que l'existence précède l'essence ? Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après. L'homme, tel que le conçoit l'existentialiste, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait. » Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1968, p. 21-22

culture générale pour tenter d'analyser certaines situations. Il en va ainsi des références au roman de Françoise Sagan, *Bonjour tristesse*.

Ce qui avait l'air d'impressionner le plus la Toune dans le peu qu'elle a fini par nous confier, c'est comment qu'elle trompe Roger. Ça fait un peu *Bonjour tristesse* dit comme ça ; de la façon qu'elle nous l'a dit ça faisait tout le contraire. Elle nous a exposé que la fidélité genre conjugal c'est de l'avarice crasse, que c'est une entente pour être sûr de ne rien donner qui ne sera pas rendu, que c'est du commerce, que c'est une farce d'appeler ça de l'amour, qu'être en amour c'est être comme une quantité inépuisable de papillons et mourir (chaque fois) tout de suite après qu'on a fécondé l'autre, n'importe quel autre. Elle couche à droit et à gauche par vertu, pour répandre la grâce, donner le tempo.⁸⁵

Tu es seule même quand tu fais l'amour. (Comme Françoise Sagan dans *Bonjour tristesse* ou comme Simone de Beauvoir dans *Pour une morale de l'ambiguïté*?) On ne comprend pas ça, nous, ces affaires-là. Nous qui sommes avec toi-même quand c'est avec tous les autres que tu es.⁸⁶

Alors que la référence à Sartre nous permettait de voir non seulement la culture des deux personnages mais aussi son utilité, les références au roman de Françoise Sagan fonctionnent de façon tout à fait différente. Ici la culture est présentée comme quelque chose d'inutile qui les éloigne, les empêche d'appartenir à un groupe. Dans le premier extrait, la référence à *Bonjour tristesse* met en place un dialogue entre le récit de la Toune et le roman. Le fait que le récit de la Toune soit *tout le contraire* du roman éloigne André et Nicole de la Toune. Il y a une impossibilité pour eux de se comprendre, de faire partie du même groupe puisqu'ils ne partagent pas les mêmes références. Le phénomène est semblable dans le deuxième extrait où le narrateur s'interroge pour mieux comprendre l'attitude de la Toune. La question qu'il se pose n'appelle aucune réponse et continue d'éloigner le narrateur des autres personnages. La culture est donc ici un handicap, quelque chose qui les sépare du reste du monde, qui les enferme et les empêche de comprendre les situations devant lesquelles ils se trouvent. Le

⁸⁵ *L'Hiver de force*, p.43

⁸⁶ *Op.cit* p.111

narrateur semble d'ailleurs conscient de la situation puisqu'il confesse : *On ne comprend pas ça, nous, ces affaires-là* – ce qui est une manière de faire entendre exactement le contraire (ainsi que le prouve la subtile référence à Sartre qui suit immédiatement). Le dialogue avec la littérature empêche donc une véritable communication entre les personnages principaux et les autres personnages.

Mais la culture est également un jeu pour André et Nicole. Là encore la culture continue de les discriminer puisqu'ils sont les deux seuls à avoir les mêmes références.

On se creuse la tête pour trouver à la *permanente* un sobriquet plus *incisif* que Sex-Expel. Si on l'appelait *Gaies-Varices* ? « Non, je trouve ça trop facile. » Si on l'appelait *la Castreuse de Parme*. « Non, je trouve ça trop tiré par les cheveux. »⁸⁷

Si le caractère discriminatoire de la culture se fait encore sentir dans ces deux extraits – les jeux de mots, références, semblent être une activité qui leur est propre, et que personne ne peut partager, ni même comprendre comme nous l'avons vu avec les extraits précédents – c'est le côté ludique qui est ici mis en avant. L'allusion au roman de Stendhal *La Chartreuse de Parme*, même si le narrateur la trouve trop subtile, permet de voir que la culture est un jeu pour les deux personnages.

On fait dépression sur dépression, on touche le seuil du suicide. On se regarde dans le miroir avec des yeux méprisants puis on se dit : « Jaloux, v'là qu'on est rendus jaloux ! » On finit par se croire. Quels tourments ! On se promène le nez sous l'aisselle en disant : « On pue, nous v'là rendus qu'on pue ! » Déchirante infortune!⁸⁸

⁸⁷ *L'Hiver de force*, p.123

⁸⁸ *Op.cit.*, p.112

Ici, la référence rapide à Rimbaud, qui est faite sur le mode du plagiat puisque la citation n'est marquée ni par des guillemets ni par l'italique, est faite sur le mode ludique encore une fois. Il s'agit ici de jouer avec la culture qu'ils possèdent. Cette attitude se justifie d'autant plus que les extraits précédents nous ont montré qu'il leur est difficile de partager leur culture. Ici la référence à Rimbaud est d'autant plus intéressante qu'elle vient encore une fois contraster avec l'attitude enfantine des deux personnages « On se promène le nez sous l'aisselle en disant : « On pue, nous v'là rendus qu'on pue ! » ».

Si, à la lecture de ces quelques extraits, il ne nous est plus permis de douter de la culture d'André et Nicole, leur attitude continue de poser problème puisque – en étant mise en avant par le narrateur – elle a tendance à saper tout le bagage culturel que les deux personnages possèdent. Malgré ce contraste, la culture est surtout envisagée d'un point de vue ludique. André et Nicole jouent avec les références qu'ils possèdent, sans pour autant tomber dans le piège de la pédanterie – dont ils se moquent d'ailleurs allègrement, notamment dans l'extrait suivant :

- C'est des olives cueillies exprès pour vous par des chauve-souris châtrees dans l'oliveraie engraisée au caca d'ange d'un monastère olivétain hanté par le souvenir de la Religieuse Portugaise. Qu'est ce que ça vous rappelle ?

- Les langues d'alouette marinées de Blaise Cendrars, bien entendu.

Là on se met à parler de Blaise Cendrars, notre Blaise Cendrars. On a revêtu nos airs d'intellectuels dégagés (bien conscients de ne pas se prendre au sérieux comme il y en a tant) et on procède à des études comparées de nos diverses opinions originales uniques bien personnelles.

-C'est après *Bourlinguer* (des nuits entières avec une lampe de poche sous nos couvertures) qu'on est partis de Maskinongé. Tous ces trains, bateaux, routes, ils étaient à la porte, ils se pressaient là, tout de suite, dehors, ils nous pressaient de sortir pour les prendre ! Cendrars c'est la tentation. Elle a été trop forte.

- Tous les mecs ont lu Cendrars après Miller. Moi, j'ai fait le contraire. Quelle chance ! Cendrars après Miller c'est de la moutarde après dîner !

- Cendrars a tout appris à Miller. Miller est le premier à le reconnaître. Il l'a mis au monde, il l'a fait, il l'a créé de toutes pièces !

- Comme une allumette allume un incendie...

- Hé hé hé ! pousse mais pousse égal ! Le cul c'est pas un incendie !

Ça fait quarante-deux fois qu'on interprète, presque mot pour mot – la moutarde après dîner, l'allumette qui allume l'incendie – cette scène. C'est blasant. On devient gagas tous les trois ou quoi ?⁸⁹

Parodiant ici une discussion intellectuelle, André, Nicole et Lainou jouent encore ici avec la littérature mais plus encore avec les *intellectuels*. Se moquant de l'air faussement *dégagé* des intellectuels – et incidemment aussi de la figure de l'intellectuel engagé, sartrien par exemple – ils se lancent tous les trois dans un jeu parodique auquel ils semblent souvent jouer. Leur étude comparative de Cendrars et Miller reproduit le discours critique littéraire qui se veut accessible – utilisation de métaphores et d'une rhétorique qui se veut vulgarisante, « c'est de la moutarde après dîner », « Comme une allumette allume un incendie » - mais qui, par sa nature, reste opaque et prétentieux, « Cendrars a tout appris à Miller. Miller est le premier à le reconnaître. ». Cette parodie, où l'on retrouve intertextualité – avec les références à Cendrars et Miller – et phénomènes dialogiques – avec la stylisation du langage critique, permet de comprendre une fois encore à quel point André et Nicole refusent d'appartenir à un groupe défini. Et ce n'est pas parce qu'ils possèdent une bonne culture générale qu'ils acceptent d'adopter le langage des intellectuels – sauf si cela revêt un caractère ludique, comme c'est le cas ici. Nous aurons l'occasion de revenir plus amplement sur la parodie des milieux intellectuels dans la troisième partie de notre étude.

2.2.2 Le rôle joué par la lecture

Une culture choisie

Si la littérature fait partie du bagage culturel d'André et Nicole – comme en témoignent les références, citations etc. – c'est surtout parce que les protagonistes de *L'Hiver de force* sont de grands lecteurs. Le roman est ainsi parsemé de nombreuses scènes de lectures durant lesquelles le couple tente de se cultiver. Deux ouvrages en particulier font l'objet de l'attention d'André et de Nicole : *La Flore laurentienne* et *L'Encyclopédie Alpha*. Nous

⁸⁹ *L'Hiver de force*, p.205

avons pu voir précédemment que le couple de protagonistes entretenait un rapport ambigu avec la culture populaire, et plus particulièrement avec la télévision. Exerçant sur eux une fascination malsaine, la télévision, bien que critiquée avec véhémence par André et Nicole, occupe une place importante tout au long du roman. Si André et Nicole se forcent à regarder la télévision, toujours dans la perspective de n'appartenir à aucun groupe – pas même celui de ceux qui ont décidé de ne plus regarder la télévision –, c'est pour se donner le plaisir ambigu de la critiquer. Leur rapport à la lecture est tout à fait différent, ainsi que le rapporte Micheline Cambron :

En effet, la connaissance semble échapper au bazarage radical qui caractérise le rapport au monde de Nicole et André. Autant ils méprisent tout ce qui se passe à la télévision, tout ce qui relève d'une culture de consommation (de masse ou d'élite), autant ils semblent prendre plaisir dans la rumination de connaissances à l'état brut, telles qu'on les retrouve dans l'*Encyclopédie Alpha*, *La Flore laurentienne* ou la *Grammaire Grevisse* (que Nicole et André se piquent de savoir par cœur).⁹⁰

Acte volontaire, décidé, la lecture semble être une des rares activités appréciées par le couple de personnages. Ainsi, la lecture de l'*Encyclopédie Alpha* et de *La Flore laurentienne* devient un rituel auquel les deux personnages s'adonnent presque religieusement⁹¹. Ici, la culture ne leur est donc pas imposée – comme cela semble être le cas avec la culture de masse transmise par le biais des films, des chansons, de la publicité etc. –, mais elle relève au contraire d'un choix, que le narrateur explique clairement.

On a acheté enfin quatre fascicules de l'encyclopédie Alpha, (*la Mémoire du Temps*), pour ne pas avoir l'air de profiter de ce qu'ils donnent les deux premiers pour un.

⁹⁰ Micheline Cambron, *Une société, un récit*, Montréal : L'Hexagone, 1989, p.167

⁹¹ Le narrateur compare d'ailleurs la lecture de *La Flore laurentienne* à un « sacrement » : « Là, on va s'administrer nos deux sacrements : prendre un café et lire la *Flore laurentienne*. (On a continué un peu l'Introduction, on s'est arrêtés à la Zone des feuillus tolérants.) » *L'Hiver de force*, p.48

On s'est jetés à la dépense. C'était pour fêter notre décision de repartir à zéro. Tu ne peux rien inaugurer, même des travaux d'introspection pour trouver des solutions pour sortir de ton trou, sans que ça te coûte les yeux de la tête.⁹²

La volonté de se cultiver naît donc d'une volonté de « repartir à zéro » et s'inscrit dans leur volonté de trouver un sens à leur vie. Or, là encore se pose la question de la naïveté des deux personnages, car, bien qu'ils manifestent une volonté de se cultiver, il n'en reste pas moins que leur attitude permet de douter de leur sincérité. Ainsi, l'emploi d'expressions idiomatiques telles que « repartir à zéro », « coûter les yeux de la tête » ou « sortir de ton trou » est problématique. Ces expressions idiomatiques sont fortement dialogiques, elles renvoient à un langage commun, populaire, au langage de la communauté. On est donc en droit de questionner la sincérité de ce désir personnel de se cultiver lorsqu'il est exprimé avec un langage qui n'a rien de personnel mais qui renvoie au contraire à un langage utilisé par tous. Le doute est d'autant plus permis que le narrateur avoue avoir acheté les quatre fascicules « pour ne pas avoir l'air de profiter de ce qu'ils donnent les deux premiers pour un. » Les expressions populaires, les qu'en-dira-t-on semblent donc jouer un rôle dans la décision du couple de se cultiver puisqu'ils contaminent leur langage et orientent leur motivation. Le dialogisme permet donc ici encore de douter de la naïveté des deux personnages, de la valeur de leur jugement et de leurs actions.

Alors que nous avons vu que la culture populaire était critiquée par les deux personnages, principalement pour son manque de contenu intéressant, sa redondance, qu'en est-il de la culture plus « savante », comment est présentée la culture encyclopédique dans l'œuvre ? Quelle que soit la motivation derrière la volonté de se cultiver d'André et Nicole, les deux personnages lisent religieusement l'*Encyclopédie Alpha* et *La Flore laurentienne*. Or la distance créée par le dialogisme, distance qui permet notamment de douter de l'intelligence des deux personnages, permet également de douter de la valeur de la culture encyclopédique accumulée par André et Nicole.

⁹² *L'Hiver de force*, p.19

Bon eh bien on va se coucher et donner un grand coup pour finir les Polygonacées. On est rendus au *Polygonum sagittatum* alias Renouée sagittée alias Gratte-cul alias Arrow-leaved Tearthumb, « plante annuelle à tige décombante ». On est pas mal avancés. Et puis avec ça puis avec l'encyclopédie Alpha on s'en vient pas mal érudits en tout.

Qui c'est qui sait qui c'est MIKHAIL BARCLAY DE TOLLY, si ce n'est pas nous ? Qui c'est qui sait qui c'est JOHN BARDEEN, hein ? Qui c'est qui sait que JUAN ANTONIO BARDEM « *peut se situer dans la lignée du Buñuel dont il n'a pas le génie...* » ?⁹³

Dans cet extrait, André et Nicole, qui se font le devoir de lire leurs encyclopédies, en se fixant des objectifs précis, font le bilan de leurs connaissances et se déclarent « pas mal érudits en tout ». Or, outre leur satisfaction, ce que l'extrait permet surtout de constater, c'est l'inutilité de leurs connaissances et le paradoxe qu'il y a avec le plaisir qu'ils semblent en retirer. L'énumération des différents noms scientifiques, la mention de noms qui n'évoquent quelque chose que pour André et Nicole et l'absence de réelles définitions contribuent à donner l'impression d'un fouillis de connaissances, citées au hasard et ne servant qu'à être mentionnées. La culture semble donc être ici une culture d'étalage, qu'il faut montrer, et qui ne sert à rien d'autre qu'à pouvoir se targuer d'en être le détenteur. L'accent n'est d'ailleurs pas mis sur les connaissances en elles-mêmes mais sur le fait que ce sont Nicole et André qui les possèdent, ainsi que le prouve la répétition de la formule « Qui sait qui sait ». Le texte use également de la citation comme de façon retorse puisque la citation, extraite de la définition de Juan Antonio Bardem, ne permet pas de renseigner sur son identité mais l'obscurcit au contraire en renvoyant à une autre référence. Ce que le texte montre ici c'est l'inutilité de la culture ainsi que son opacité pour quiconque ne possède pas un peu de culture générale. Là encore on pourrait douter de la naïveté des personnages qui citent leurs connaissances, fiers de montrer qu'ils sont « érudits ». Or il y a ici un procédé de mise à distance que rend possible justement le dialogisme, notamment dans l'utilisation de la citation de la définition de Juan Antonio Bardem. En effet, en citant un extrait de la définition qui ne fait qu'obscurcir la référence, le narrateur choisit délibérément de montrer le caractère opaque voire pédant

⁹³ *L'Hiver de force*, p.79

que peut avoir la culture. Mais il s'agit ici bien évidemment d'un procédé conscient puisque le narrateur a lu la définition et sait de quoi il s'agit. Le dialogisme, par le biais de la citation et de la référence aux définitions de l'encyclopédie, contribuent à mettre à distance le lecteur qui se retrouve face à une représentation problématique de la culture et qui ne sait plus si les personnages auxquels il a affaire sont réellement naïfs ou non.

On retrouve les mêmes procédés dans l'extrait suivant, dans lequel André et Nicole lisent avec bonheur l'*Encyclopédie Alpha* :

On n'a pas sorti. On n'a pas besoin de ça. On a tout ce qu'il faut : du café, du sucre, du lait, puis le Grec de la rue Marianne qui nous fait crédit. On lit l'Alpha. Quand on va avoir fini on va passer à la TV puis on va pouvoir accoter n'importe qui dans n'importe quel QUIZ. On mange puis on se cultive. Qu'est ce qu'on peut demander de plus ? Tout le monde se plaint ; nous on est contents. Si les gens savaient comment la vie est facile quand on est heureux ils le seraient tout le temps.

On regarde les maisons blanches de BELO HORIZONTE et Nicole s'écrie : « J'aimerais qu'on aille là un jour, ça a l'air si beau ! »

Au BELOUCHISTAN, « l'agriculture n'est possible que par irrigation au moyen de karez. » Nicole prononce *caresse* ; je lui en fais une couple sous la veste de son pyjama.

On regarde des hindous accomplir leurs ablutions rituelles au pied des *ghâts*, à BÉNARÈS. Les *ghâts* c'est les immenses escaliers de la mosquée d'*Aurangzed*.

La photo de la chaire de l'église Santa Croce de Florence (sculptée par BENEDETTO DA MAIANO) est ratée ; les détails se fondent dans le jaune du trop puissant éclairage. On dirait qu'elle a été prise par un touriste avec un flash-bulb qui ne voulait pas mourir. On est fâchés. On forme le projet d'écrire une lettre de vertes réprimandes aux Éditions Tout Connaître. « On vous paie avec des bons bidoux, mes hosties, présentez-nous des bonnes photos ! » Il y a des limites à rire du monde, quoi !

- Vas-tu m'emmener un jour à BENGHAZI ? Ah et puis on est bien ici... Je suis sûre qu'aussitôt que j'aurais le nez dans Benghazi le goût me prendrait d'être encore assise ici, à côté de toi, à regarder tranquillement la photo de Benghazi...

Sainte Scholastique, c'était la sœur de saint BENOIT DE NURSIE, le fondateur des Bénédictins. « C'est pas pour rien qu'elle s'est ramassée sur le calendrier ; c'est sûr que son frère l'a pistonnée... »

Le BENTHOS, c'est les animaux et les plantes qui vivent sur le fond de la mer. L'ensemble de leur domaine a nom *province benthique* ; elle est divisée en trois régions : l'*intercotidale*, la *bicébrale* et l'*abyssale*. On trouve ça beau. Il n'y a personne à Montréal qui pourrait comprendre qu'on puisse s'intéresser à ça sans avoir derrière la tête l'idée de l'exploiter. C'est tous des barbares.

« Les étamines du BERBERIS sont animées d'un curieux mouvement ; lorsqu'on touche leur base avec une épingle, elles se rabattent sur le stigmate et elles le

pollinisent. » Le frère Marie-Victorin ne nous avait pas dit ça. C'est cochon. C'est beau.⁹⁴

Malgré la présentation par ordre alphabétique des définitions, reproduisant ainsi à l'identique le contenu de l'encyclopédie, la masse d'informations qui est donnée ici en vrac donne un effet cacophonique à la scène, les informations se mélangeant, se diluant les unes dans les autres. Traitées avec la même « passion », le même intérêt, les définitions rapportées par le narrateur semblent toutes se confondre et l'on en vient à remettre en doute la pertinence de ces informations. La mise en scène par ordre alphabétique permet également de montrer que toutes les définitions, toutes les informations qu'elles contiennent ont la même importance aux yeux des narrateurs, c'est-à-dire en fait aucune. Les deux personnages lisent les définitions, les unes après les autres, sans chercher à retirer quoi que ce soit de leur lecture. Là encore, la naïveté, feinte, des deux personnages est mise en évidence, et leur vision de la culture de fait qu'accentuer cette impression, « Il n'y a personne à Montréal qui pourrait comprendre qu'on puisse s'intéresser à ça sans avoir derrière la tête l'idée de l'exploiter. C'est tous des barbares. ». Ici, André et Nicole affirment leur volonté de se cultiver sans y entrevoir nécessairement un but concret. Dans la première version du brouillon de *L'Hiver de force* on ne trouve d'ailleurs pas l'expression « exploiter » mais « gagner de l'argent avec ça »⁹⁵. André et Nicole se distinguent donc du groupe par leur attitude intègre vis-à-vis de la culture. Or ici, les procédés dialogiques mis en œuvre permettent de donner une forte tonalité ironique à la scène. L'extrait laisse en effet entendre différents discours, créant ainsi une polyphonie au sein de laquelle se confrontent différentes idéologies, différents points de vue, ce qui contribue à semer la confusion dans l'esprit du lecteur qui peut douter de l'intelligence des personnages et de leur rapport à la culture. Ainsi, l'utilisation de formules toutes faites comme dans les phrases « Qu'est ce qu'on peut demander de plus ? Tout le monde se plaint ; nous on est contents. Si les gens savaient comment la vie est facile quand on est heureux ils le seraient tout le temps » renvoie à un discours plus populaire, à ce que Bakhtine nomme le *langage commun*. Les marques de ce discours populaire se retrouvent également dans la phrase : « Quand on va avoir fini on va passer à la TV puis on va pouvoir accoter n'importe

⁹⁴ *L'Hiver de force*, p.96-97

⁹⁵ Voir *Annexes*, p.121

qui dans n'importe quel QUIZ ». Le fait qu'André et Nicole souhaitent passer à la télévision est tout à fait en contradiction avec leur rejet de la culture populaire et de la télévision, de plus le fait que le mot « QUIZ » soit écrit en majuscules – reproduisant ainsi la typographie des entrées dans l'encyclopédie – permet de saisir l'ironie qui se cache derrière cette utilisation du discours populaire. Le discours du narrateur est donc en quelque sorte contaminé à la fois par ses lectures encyclopédiques et par le discours populaire. Ainsi il n'y a pas de réelle volonté de la part des personnages d'aller dans un jeu télévisé mais on assiste à une reproduction à la fois du langage et de l'attitude de la communauté. Ici nous sommes bel et bien en présence d'un phénomène d'hybridisation puisque nous avons différents langages qui se retrouvent au sein d'un même énoncé. En plus d'être en présence d'une mise en scène ironique du discours populaire et de son attitude face à la culture, le narrateur met également en scène le discours de la contre-culture. Ainsi la phrase : « Il n'y a personne à Montréal qui pourrait comprendre qu'on puisse s'intéresser à ça sans avoir derrière la tête l'idée de l'exploiter. C'est tous des barbares. » fait écho au discours contre-culturel qui rejette ce que Maryel Archambault nomme un « « capitalisme » de la connaissance »⁹⁶. Le discours du narrateur est donc pénétré par différents langages, différents jargons, ce qui conduit à l'effet cacophonique de la scène et à la confusion qui en découle. Ici l'ironie produite par la polyphonie n'a pas pour but de déprécier la culture, ou de montrer son inutilité, ni même de critiquer le discours contre-culturel mais permet de prendre conscience du fait que le langage renseigne sur le réel, ainsi que le souligne Micheline Cambron : « Pour eux, le langage, plutôt que de dénoter directement le réel, représente davantage un outil pour accéder au sens du réel. »⁹⁷

André et Nicole vs. Bouvard et Pécuchet

Sous bien des aspects, l'attitude d'André et Nicole face à la culture rappelle celle des héros de Flaubert, Bouvard et Pécuchet. En effet, les quatre personnages, lors d'une première lecture semblent tous être naïfs, et c'est leur bêtise que l'on remarque d'abord. Or aucun de

⁹⁶ Maryel Archambault, « Réjean Ducharme et la contre-culture », p.42

⁹⁷ Micheline Cambron, *Une société, un récit*, p.168

ces personnages n'est réellement naïf ou bête. S'il est vrai que les deux romans comportent certaines similitudes, Bouvard et Pécuchet se lancent dans une grande entreprise de lecture, cherchant à faire état de tous les savoirs de leur temps, alors qu'André et Nicole en cherchant le sens de leur vie font état des discours et de la culture de leur temps. Dans son analyse du roman de Ducharme, Micheline Cambron parle également du lien entre les deux œuvres mais note la différence majeure qui les oppose :

D'ailleurs, si l'on cherche à trouver pour André et Nicole une figure antithétique, Bouvard et Pécuchet feront l'affaire. En effet, pour les personnages de Flaubert, le sens s'épuise dans la conformité à la norme, alors que, pour Nicole et André, la norme et la recherche du sens constituent les pôles d'un paradoxe indépassable : à la fin, le récit ne leur aura pas permis d'accéder à un sens, mais plutôt à accepter une absence de sens.⁹⁸

Si en effet les personnages de Ducharme peuvent parfois rappeler les personnages de Flaubert, notamment lors de leurs lectures encyclopédiques et de leur compréhension (faussetment) naïve de ce qu'ils lisent, le but des deux œuvres est fondamentalement différent. Il n'en reste pas moins intéressant de souligner que si le fond est différent, la forme elle, reste similaire en ce sens que dans les deux œuvres l'utilisation de l'ironie et de la satire – par le biais du dialogisme – permet de douter de l'intelligence et de la culture des personnages principaux mais permettent d'offrir un portrait réaliste de la culture de l'époque.

La Flore laurentienne et L'Hiver de force

Enfin, il est faut noter l'importance de *La Flore laurentienne* dans l'œuvre. En plus d'être, au même titre que *L'Encyclopédie Alpha*, une source de loisir inépuisable pour les deux personnages principaux, l'œuvre du frère Marie-Victorin semble servir de modèle à *L'Hiver de force*. Ainsi, la séparation du roman en différentes parties telles que « La Zone des feuillus tolérants » ou « L'Amarante parente (*Amaranthus graezicans*) » n'est pas sans

⁹⁸ Ibid., p. 168

rappeler l'ouvrage de botanique. Si *La Flore laurentienne* semble avoir une influence sur le découpage de l'œuvre, elle semble également en avoir une sur le contenu de l'œuvre en elle-même ainsi que le note Micheline Cambron :

Si le plaisir qu'ils prennent à lire l'encyclopédie est étonnant, car les connaissances qui y sont répertoriées n'ont pas véritablement de valeur d'usage, la lecture de *La Flore laurentienne*, bien qu'elle prenne l'aspect d'un pensum, reste accrochée à la passion d'herboriser – de nommer les choses – qui se révèle dans le voyage à l'île Bizard. (...) Ce paradoxe n'est pas accessoire dans le récit, il se trouve au contraire au cœur de l'organisation, car l'entreprise du récit (cette « vie enregistrée ») procède aussi de la volonté de nommer les choses ; le texte est donc une « Flore laurentienne » de la vie de Nicole et André, une description par laquelle ils espèrent toucher au plus près le sens de leur vie.⁹⁹

Les liens entre *La Flore laurentienne* et *L'Hiver de force* dépassent donc le simple découpage de l'œuvre et vont plus loin même que la passion pour la taxinomie. Si l'interprétation de Micheline Cambron est tout à fait pertinente, nous irons toutefois un peu plus loin en affirmant que le texte, en plus d'être une « « Flore laurentienne » de la vie de Nicole et André » est une « Flore laurentienne » de tous les discours du Québec de la fin des années soixante et soixante-dix. L'œuvre semble en effet avoir pour préoccupation principale le langage, les discours, les différents jargons et le but semble être, par l'entremise de l'introspection de Nicole et André et du récit de leur vie, de rendre compte, de répertorier ces différents discours. Le dialogisme permet donc ce recensement des différents discours, recensement qui est fait sur un mode humoristique, ludique puisque le recours à l'ironie permet de mettre de la distance entre le narrateur et ses propos et ainsi de douter de la sincérité de ce qu'il énonce.

De la même façon que la culture populaire servait de vecteur aux discours du Québec des années soixante et soixante-dix, la culture savante, telle qu'elle est présentée par le narrateur permet d'introduire différents discours sociaux et ainsi de renseigner sur les différents groupes sociaux de l'époque et sur leur langage.

⁹⁹ Ibid., p.167-168

Conclusion

Ce deuxième chapitre nous aura permis de constater l'importance que prend la culture populaire dans l'œuvre et de voir comment sa représentation nous renseigne sur le Québec de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix ainsi que sur les discours qu'il produit. De la culture populaire de masse, telle que transmise par la télévision, la radio, la chanson, à une culture populaire plus spécialisée, que l'on retrouve par le biais d'encyclopédies, *L'Hiver de force* dresse un portrait culturel du Québec relativement complet.

La télévision, point de départ de l'œuvre, aura également été le point de départ de notre analyse textuelle et nous aura permis de prendre conscience de l'importance du dialogisme dans l'œuvre. Ainsi que le rapporte Micheline Cambron, le « dialogisme romanesque constitue [...] le premier et, sans doute, le plus puissant mécanisme de mise à distance dans *L'Hiver de force*, puisque, par sa généralité, il peut incorporer des procédés plus spécifiquement ironiques, tragiques ou lyriques, au gré de l'action narrative.¹⁰⁰» Notre analyse du texte de Ducharme nous aura permis de voir que le texte ne reproduit pas seulement le contenu télévisuel de l'époque mais également les discours qui en émanent. L'utilisation du dialogisme atteint alors son paroxysme dans la retranscription par le narrateur des dialogues des films diffusés. L'analyse de l'importance de la télévision dans l'œuvre nous aura permis de constater l'attitude nihiliste des deux personnages face à la télévision mais face à la culture populaire de façon générale. Leur attitude n'en reste pas moins problématique puisque malgré leur critique négative de ce que diffuse la télévision, les deux personnages semblent irrésistiblement attirés par elle et incapables de s'en éloigner. Cette attitude naïve se retrouve également dans leur représentation de la culture populaire et dans leur rapport au corps, et à la nourriture. Rapport qui fait écho à une culture carnavalesque dans laquelle le bas corporel serait valorisé. Or, nous avons vu que leur attitude profondément transgressive ne permet pas de conclure que leur attitude suit un modèle

¹⁰⁰ Micheline Cambron, op.cit., p.170

carnavalesque puisqu'ils sont dans la négation pure et ne cherchent aucune solution de remplacement à leur situation.

La représentation de la culture « savante » nous aura aidé à comprendre que les deux personnages sont loin d'être bêtes ou naïfs, ce dont le lecteur pouvait douter à la vue de leur attitude, face à la télévision notamment. Multipliant les références et les allusions intertextuelles les deux personnages principaux possèdent en fait une culture générale importante. Nous avons ainsi pu voir que la culture s'inscrit pour eux dans une recherche de sens. Nicole et André cherchent à se cultiver pour comprendre le sens de leur vie. Or, la culture, si elle est source de savoir, ne leur permet pas de réussir à saisir le sens de leur vie et n'aura permis de comprendre que rien n'a de sens. L'analyse de leur rapport à la culture aura toutefois mis au jour le fait que c'est le langage qui est la préoccupation première de l'œuvre, et avec lui les différents discours sociaux. Ainsi, dans leur recherche de sens, Nicole et André ne trouvent que différents discours, différents langages, qui contaminent bien souvent leur propre langage, donnant une impression de cacophonie et menant à un non-sens absolu. Leur introspection se solde donc par un échec mais l'œuvre nous livre un portrait assez complet des différents discours sociaux présents au Québec à cette époque.

Avant de s'interroger, dans un troisième chapitre, sur la représentation de l'art et de la politique, il est important de comprendre le rapport qu'André et Nicole entretiennent avec tous ces discours. Le dialogisme permet en effet de mettre à distance le narrateur et les discours qu'il véhicule. Conjugué à l'ironie, il permet de semer la confusion dans l'esprit du lecteur qui ne sait plus s'il doit croire ou non à ce que lui raconte le narrateur. Nous avons vu l'analogie qu'il y avait entre les personnages de *L'Hiver de force* et de *Bouvard et Pécuchet*. Cette analogie repose essentiellement sur le fait que, dans les deux cas, le lecteur a affaire à des personnages dont il ne sait plus vraiment s'ils sont naïfs ou cultivés. Nous avons cependant conclu que les personnages étaient loin d'être naïfs. La question se pose alors de savoir où le couple se situe par rapport aux discours qu'il retranscrit. L'attitude nihiliste des deux personnages, refusant et critiquant tout ce qui leur est donné de voir ou d'entendre, conduit André et Nicole à un refus d'appartenir à un groupe en particulier : ils critiquent la télévision mais refusent de ne pas la regarder pour ne pas faire partie de ceux qui ont choisi de ne plus la regarder, ils veulent se cultiver mais se moquent à la fois de ceux qui se

cultivent pour participer à des jeux télévisés et de ceux qui se cultivent simplement pour le plaisir de se cultiver. Le couple se distingue donc par son refus de la norme de façon générale. Ainsi leur rapport aux discours est problématique. Souvent teintés d'ironie, les discours rapportés par le narrateur n'ont pour autre but que d'être rejetés par le couple, que ce soit de façon explicite – comme c'est le cas avec les discours télévisés – ou de façon implicite – comme c'est le cas avec les discours sur la culture populaire, que le narrateur utilise de façon ironique. André et Nicole refusent donc à la fois le discours hégémonique, celui de la norme, de la collectivité mais aussi les discours dissidents – qui font, selon Marc Angenot, partie en quelque sorte du discours hégémonique. Ils refusent donc aussi bien la culture de masse que la culture plus spécialisée, et refusent d'adhérer à quelque groupe que ce soit – fût-ce le plus dissident, comme le groupe de la contre-culture par exemple. Le discours hégémonique – dans son acception la plus large possible – est donc rejeté par les deux protagonistes qui semblent mettre en place leur propre système.

La représentation de la culture populaire dans l'œuvre permet donc à la fois de saisir l'attitude nihiliste des deux personnages mais aussi, et c'est là sans doute le plus grand intérêt de l'œuvre, d'apprécier la présence dans le roman des différents discours sociaux. Lors du troisième et dernier chapitre de cette étude nous nous consacrerons encore à ces discours sociaux en analysant non pas la culture populaire mais une culture plus élitiste, celle de l'art bourgeois et de la politique, culture totalement extérieure à André et Nicole. Il sera donc intéressant de voir comment cette culture est représentée et comment le couple se positionne par rapport à ces sujets, qui animent profondément le Québec des années soixante et soixante-dix.

CHAPITRE 3

REPRESENTATIONS DES MILIEUX ARTISTIQUE ET POLITIQUE

Les héros dans *L'Hiver de force* sont individualistes, apolitiques, repliés sur leur univers intérieur, coupés du social dont ils n'ont cure, si ce n'est pour montrer la vanité de s'en préoccuper.

Jacques Pelletier¹⁰¹

« Apolitiques », « coupés du social », voilà en quoi les héros de *L'Hiver de force* détonnent dans l'univers littéraire québécois des années soixante et soixante-dix. Nous l'avons énoncé lors de notre introduction, le désintérêt marqué des deux personnages principaux pour des sujets qui animent et transforment la production artistique québécoise de l'époque surprend et nous fait nous questionner sur les intentions de l'auteur. Car ce n'est pas parce que les personnages rejettent le social et la politique que ces deux thématiques disparaissent de l'œuvre. Dans le chapitre précédent nous avons vu que le social occupe en fait une part très importante du roman à travers la représentation de la culture notamment, même si celle-ci est souvent malmenée par les deux héros. Il en va de même pour la politique et pour la culture – qui n'est plus une culture encyclopédique, *savante*, mais qui est ici celle des élites artistiques – dont il sera question dans ce dernier chapitre. En effet si André et Nicole sont « apolitiques » ce n'est pas pour autant que les discussions politiques sont absentes du roman, il en va de même pour le milieu artistique qui fera également l'objet

¹⁰¹ Pelletier, Jacques. *Lecture politique du roman québécois contemporain*. Coll. "Essais". Montréal: Université du Québec à Montréal, 1984, p.8

d'une étude dans ce chapitre. Nous essaierons donc de comprendre pourquoi des sujets si importants, dans le Québec et la littérature de l'époque, sont traités de façon si marginale par André et Nicole. Toujours dans une volonté de mettre le discours et les discours au centre de notre réflexion, c'est en analysant les différents discours des milieux politiques et artistiques – discours relayés essentiellement par les personnages secondaires – que nous essaierons de comprendre comment s'opère cette mise en scène particulière afin de déterminer si l'œuvre met vraiment en place une satire des discours sociaux du Québec des années soixante et soixante-dix.

3.1 Représentation du milieu artistique

Le roman de Ducharme aborde tous les thèmes qui agitent le Québec des années soixante et soixante-dix : problèmes sociaux, politiques, débats artistiques. Qu'il s'agisse des personnages secondaires qui appartiennent à la sphère artistique, ou qu'il s'agisse des personnages principaux eux-mêmes (puisqu'André et Nicole ont étudié aux Beaux-Arts), l'Art est omniprésent dans l'œuvre. Le « mouvement de modernisation ¹⁰² » que connaît le milieu artistique québécois à partir des années soixante, se retrouve ainsi présenté dans le roman à travers tous ces personnages. Ce chapitre nous permettra donc de comprendre comment ces changements se retrouvent intégrés dans l'œuvre et quelle position le narrateur prend par rapport à cette évolution.

3.1.1 Les Beaux-Arts

Tout au long du roman, André et Nicole mettent un point d'honneur à refuser toute appartenance à un groupe, fût-ce le plus marginal qui soit. C'est à partir de cette position

¹⁰² Linteau, Durocher, *Op.cit.*, p. 401

d'extériorité, de cette position extrêmement marginale qu'ils peuvent jeter un regard critique sur la société au grand complet. Ici le regard critique est différent puisqu'André et Nicole, en tant qu'anciens étudiants des Beaux-Arts ne sont pas complètement en position d'extériorité par rapport à ce milieu. Dans cette première partie nous serons donc particulièrement attentifs à la description du milieu artistique telle que proposée par André et Nicole afin de voir si le fait qu'ils aient appartenu à ce milieu a une incidence sur la façon dont ils en font la critique.

L'époque des Beaux-Arts est évoquée avec nostalgie tout au long du roman, le narrateur parle par exemple du « bon vieux temps des Beaux-Arts ¹⁰³ » et évoque avec une certaine tendresse les souvenirs de cette époque où ils ne comprenaient rien à Sartre et à ses théories sur l'existentialisme, ainsi que nous l'avons vu avec l'extrait cité au chapitre précédent ¹⁰⁴. Mais si cette période est évoquée avec nostalgie et tendresse, la critique que font les deux personnages de l'institution des Beaux-Arts est au contraire plutôt sévère. Alors que dans ses précédentes critiques le narrateur n'éprouvait pas le besoin de légitimer ses propos, cette fois André et Nicole cherchent à prouver que leur jugement est légitime et se posent en connaisseurs des Beaux-Arts afin de mieux pouvoir en faire la critique. Ainsi, André affirme à deux reprises au cours du même extrait : « Nous le savons comment est-ce que ça se passe, ces histoires-là... », « Nous le savons comment est-ce que c'est, c'est histoires-là... ¹⁰⁵ ». Or, si leur affirmation en tant que connaisseurs du monde artistique est légitimée par leur expérience en tant qu'anciens étudiants et en tant qu'artistes ¹⁰⁶, la modification par la suite du registre de langue sape encore une fois leur position d'autorité et permet de faire douter de leur capacité à livrer une critique sinon objective du moins sensée :

Il y a même des gars qui qui. Il y a même des gars qu'on allait aux Beaux-Arts avec qui sont rendus professeurs aux Beaux-Arts. On sait un tas d'autres choses,

¹⁰³ *L'Hiver de force*, p. 76

¹⁰⁴ Voir page 57

¹⁰⁵ *L'Hiver de force*, p. 148

¹⁰⁶ Voir l'extrait page 147 dans lequel André et Nicole parlent de leur exposition dans une galerie et de leur expérience face à la critique artistique.

des bien pires encore, mais on aime mieux ne pas les dire, on ne veut pas amocher cette institution, on veut qu'elle reste comme elle est : rien. Plus qu'il n'y a rien plus qu'on est bien. Mange du vide, ça ne te restera jamais sur l'estomac.¹⁰⁷

Dans cet extrait, le changement de registre de langue nous met en présence d'un autre phénomène d'hybridisation. En effet, dans le même énoncé se rencontrent deux voix, deux *langages sociaux* pour reprendre l'expression de Bakhtine. Dans la première partie de la citation, le langage utilisé est un langage qui appartient à un registre familier ainsi qu'en témoignent la répétition du pronom relatif *qui* ainsi que l'erreur de syntaxe contenue dans la phrase « des gars qu'on allait aux Beaux-Arts avec ». Dans la seconde partie de la citation le narrateur reprend son ton habituel, utilisant un français normatif. Cette hybridisation peut nous faire remettre en question la validité du jugement du narrateur quant au portrait qu'il dresse des Beaux-Arts. Le fait que le narrateur choisisse d'utiliser un registre de langue familier fait en sorte que l'énoncé tend plus vers le ragot, le raconter que vers la critique constructive. Et même lorsque le narrateur utilise un français normatif, les propos qu'il tient ne permettent pas davantage de consolider son argumentation. Enfin, leur volonté de « ne pas amocher cette institution » est profondément ironique et contradictoire puisqu'ils la qualifient, dans un même souffle, de « rien », de « vide ». Or, si l'hybridisation sape leur argumentation et permet de douter de la pertinence de leur jugement, certains exemples permettent d'étayer le point de vue d'André et de Nicole.

Dans l'extrait suivant André et Nicole livrent un propos plus articulé et une critique sévère de l'élite artistique formée aux Beaux-Arts :

Quatre-vingt-dix pour cent de nos copains des Beaux-Arts sont devenus célèbres. Marcel Marsil, par exemple, chaque film qu'il sort (il en sort à la pochetée) vire le Tout-Montréal à l'envers. C'est un raboudeur de films antispectateurs genre nouvelle vague (brevet RF285847678, Paris 1957). Il a compris qu'il n'y a rien qu'une bonne élite grasse aime comme qu'on la fasse un peu chier; il s'est mis à son service.

Il a un talent terrible pour vider les intestins. Aux Beaux-Arts, il nous flanquait des clystères tels qu'on n'arrivait pas à dormir, on passait nos nuits aux toilettes, les yeux tous cernés. Mais nous au moins, on n'aimait pas ça. La plupart des autres, ils

¹⁰⁷ *L'Hiver de force*, p. 147

adoraient... Marsil était leur soleil de merde. Ils se mettaient à genoux pour mieux devoir lever la tête pour le regarder. Ils se répétaient ce qu'il disait. Marsil a dit ci, Marsil a dit ça. C'était toujours des anathèmes épouvantables contre ceux qui étaient justement en train de lui lécher le cul, des gâtés-pourris-crasse qui se demandaient avec des airs ténébreux de quoi ils pourraient bien avoir envie dans la vie. Masochistes. Tu craches dessus, ils te paient, ils te disent merci, ils écrivent un essai sur toi : « Marcel Marsil et les affreux ». Kafkaïen. Catégoriquement démoralisant.¹⁰⁸

La critique de l'élite intellectuelle des Beaux-Arts, faite à travers le portrait de Marcel Marsil, permet de mettre au jour deux points principaux auxquels André et Nicole s'opposent : la prétention des artistes et l'insignifiance de leurs œuvres. Ainsi que le rapporte Pierre-Louis Vaillancourt : « [...] bien plus incisif est le traitement réservé aux autres pratiques culturelles, dont il est significatif qu'elles soient toutes associées à un personnage antipathique : Pierre Dogan le joaillier, Michel Colbach le potier, Reinette Du Hamel la chanteuse, Louis Caron le romancier joual, Marcel Marsil le cinéaste, ainsi que (le vrai) Denis Héroux, tous créateurs d'œuvres aussi prétentieuses qu'insignifiantes, comme un vase-potiche sans ouverture, des bijoux de boîte à surprise trempés dans de l'acrylique, des films de cul... [...] Les cibles favorites sont donc les intellectuels petits-bourgeois bien arrimés au train de la Révolution tranquille et à sa nouvelle locomotive, le Parti québécois. »¹⁰⁹ *Prétentieuses* et *insignifiantes* voilà deux adjectifs qui semblent correspondre à ce que André et Nicole pensent également des œuvres d'art de leurs anciens « copains des Beaux-Arts ». Le portrait de Marcel Marsil, cinéaste et ancien ami du couple Ferron, permet de synthétiser tous les défauts que reprochent les Ferron au milieu artistique montréalais. C'est surtout l'opacité des œuvres produites que critique le narrateur. L'expression « films antispectateurs genre nouvelle vague » est profondément satirique et permet de mettre en évidence le fait que les élites produisent essentiellement des œuvres qui sont inaccessibles au public. L'expression familière « genre » ajoute au dédain avec lequel sont traités les films de Marcel Marsil. De plus, la mention du brevet ajoute une touche satirique puisqu'en donnant le numéro et la date du brevet le courant de la nouvelle vague est traité comme une simple invention. Cette mention ajoute par ailleurs

¹⁰⁸ *L'Hiver de force*, p. 112

¹⁰⁹ Vaillancourt, P.-L. « Performance et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien » in *Paysages de Ducharme*, dir. P.-L. Vaillancourt, Montréal : Fides, 1994, p. 248

une touche rationnelle et élimine ainsi toute la dimension esthétique et artistique permettant à la critique de se teinter de dédain et de prendre un ton satirique. Ainsi que le dit P.-L. Vaillancourt dans la citation ci-dessus, les cibles du texte sont les « intellectuels petits-bourgeois ». L'expression « une bonne élite bien grasse » renvoie en effet à une description classique du bourgeois, faisant écho à une l'image du bourgeois, gros, que l'on compare à un cochon. Le texte de Ducharme reprend ce cliché en y ajoutant une dimension carnavalesque puisque le bas corporel est fortement présent dans cet extrait. Ainsi, tout un champ lexical scatologique est présent dans le texte, permettant de mettre en évidence le rejet total de la part du narrateur de l'élite artistique. Enfin, c'est la prétention et le manque de jugement de la part de cette élite artistique qui sont mis de l'avant par le texte. Présentés dans une attitude de soumission, « ils se mettaient à genoux », en admiration devant Marcel Marsil, les étudiants des Beaux-Arts sont décrits comme naïfs, « masochistes », absurdes comme le montre l'adjectif « kafkaïen ». Le titre caricatural de l'essai, « Marcel Marsil et les affreux » met également en lumière l'hypocrisie inhérente à ce milieu, hypocrisie que le narrateur critique évidemment avec virulence. La caricature est un procédé auquel le narrateur a fréquemment recours, surtout lorsqu'il s'agit de la représentation des milieux artistiques et politiques. Dans l'extrait suivant, le narrateur utilise la caricature pour faire le portrait d'un ancien élève des Beaux-Arts, Claude Gervais :

Claude Gervais s'est inscrit le même jour que Laïnou et nous aux Beaux-Arts. En classe, on s'asseyait ensemble ; on s'entendait bien. Il a abandonné après quelques mois ; il trouvait les profs trop cons, les cours trop dégueulasses, comme il y en avait tant. Il passe pour le premier contestataire de la deuxième vague de contestation artistique québécoise, la première vague remontant au *Manifeste global des Automartyrs* (on s'est assez fait rebattre les oreilles avec leurs histoires pour avoir le privilège de déformer leur nom).¹¹⁰

Dans cet extrait le narrateur utilise encore un ton ironique et empreint de dédain. La déformation du mot *automatistes* en *automartyrs* est profondément moqueuse, de même que l'expression « le premier contestataire de la deuxième vague de contestation artistique

¹¹⁰ *L'Hiver de force*, p. 182

québécoise ». Le narrateur caricature le milieu artistique élitiste québécois en ayant recours à des clichés – ici la multiplication de groupes de contestations – ou en affichant volontairement une attitude irrespectueuse – la déformation du nom du groupe des automatistes, le portrait de Marcel Marsil et de ses admirateurs. Et si à d'autres moments dans le texte l'ironie est plus subtile, elle est ici tout à fait assumée et il y a une intention claire de la part du narrateur de rendre son point de vue clair aux yeux du lecteur. Ainsi, le fait qu'une note de bas de page, apposée au mot « automartyrs », indique « automatistes » marque bien cette volonté de clarifier le propos du narrateur qui indique ici clairement la cible à laquelle il fait référence. Enfin, notons l'ironie contextuelle présente dans la phrase « il trouvait les profs trop cons, les cours trop dégueulasses, comme il y en avait tant. ». L'ironie naît ici du fait qu'on ne peut savoir si le pronom personnel *y* fait référence aux autres étudiants des Beaux-Arts, ce qui signifierait alors que beaucoup d'étudiants n'aimaient pas les Beaux-Arts, faisant encore une fois de Nicole et André des êtres à part du groupe, ou si le pronom personnel fait référence aux *profs trop cons* et au *cours dégueulasses*, ce qui constituerait ainsi une critique virulente des Beaux-Arts. Il semble cependant plus probable que la première hypothèse soit la plus juste puisque dans cet extrait le narrateur fait tout pour se dissocier de cette élite contestataire, il apparaît donc comme fort peu probable qu'il s'intègre au groupe qu'il cherche clairement à critiquer. Quoi qu'il en soit il est intéressant de noter que dans un même énoncé se côtoient à la fois une volonté d'avoir une intention précise et une cible clairement identifiée pour le lecteur mais également un flou volontairement laissé par le narrateur.

La critique des Beaux-Arts est donc une critique assez virulente, et si peu de choses sont dites sur l'institution en elle-même, le narrateur est beaucoup plus loquace lorsqu'il s'agit des étudiants des Beaux-Arts. Le recours à la caricature, à l'exagération, l'utilisation du discours indirect libre sont autant de moyens privilégiés par le narrateur pour faire une peinture acide de ce milieu élitiste artistique petit-bourgeois qui produit des œuvres inaccessibles et qui adopte une posture supérieure, attitude profondément ridicule pour le narrateur.

3.1.2 Critique de l'art abstrait

Caricature de l'art contemporain

Période de « transformation et d'effervescence ¹¹¹ », les années 1945-1960 voient l'« affirmation de la modernité ¹¹² » dans les arts, et dans le domaine pictural surtout. *L'Hiver de force* intègre cette modernisation de l'art québécois mais en livrant, comme à son habitude, une critique plutôt acide de l'art abstrait. C'est à travers l'étude des portraits de Laïnou et de Pierre Dogan que nous verrons comment l'art moderne québécois est traité par le narrateur.

Laïnou nous téléphone, délirante. Elle triomphe au Concours international de Québec. « Je triomphe ! » Triomphe toujours. (Dis-nous ce que tu veux que ça nous fasse puis on va faire comme si ça nous le faisait.) Mais ça aurait été trop cochon de ne pas avoir l'air de partager sa joie, elle qui avait pris la peine de loger un appel interurbain sans faire virer les frais. Quel enthousiasme ! Sauter d'un coup sec de la vache enragée aux couches supérieures de la culture québécoise sans puer la satisfaction, c'est dur, même quand on vient de passer dix ans à répéter : « Leur gloire je l'ai de travers dans le cul ; ma gloire c'est quand ils vont tous être d'accord pour dire que mon œuvre vaut pas de la marde. »

Laïnou est peintre-spécialiste. Spécialiste de deux sortes de taches : les bleues et les jaunes. Le jaune symbolise la joie ; le bleu c'est le contraire. Plus ça ne va pas, plus le nombre et la grosseur de ses bleus excèdent ceux de ses jaunes. Et plus elle peint plus ça ne va pas : c'est la tension vers l'absolu total. Pour le Concours elle est allée presque jusqu'au bout, elle a donné presque son apothéose : cent pieds carrés de flaques bleues dégoulinant de tous côtés vers un point jaune ; elle a appelé ça Le Comble du malheur.

On a été les premiers à apprécier l'aphasie apostasiaque de l'an-art de Laïnou. Nous croyions naïvement qu'elle avait trouvé quelque chose qui finirait pas par prendre... et nous lui prodiguions tous les soins pour qu'elle ne finisse pas par se dégonfler.

[...]

¹¹¹ Linteau, Durocher p. 408

¹¹² *Ibid.*

Mais ce qui bat tout c'est Pierre Dogan. Il est joaillier, il a 23 ans, du sang indien, toujours une bouteille de vin dans sa poche : « Il arrête pas de picoler, vous allez le diguer ! » Il l'a poussée dans les toilettes des femmes du hall d'exposition, il l'a déculottée, il lui a fait son affaire, ça a été le cul de foudre.

- Il a du sang indien.
- Tu l'as déjà dit.
- Il en a plus que j'ai dit tout à l'heure, il en a plein, il embaume le sang indien. Et puis alors on s'est assis par terre de chaque côté de la cuvette, on a bu son litre de vin, et puis alors il m'a raconté tranquillement qu'il est bien intéressé à s'accoter avec moi vu que sa blonde vient de le sacrer dehors et que j'ai l'air d'avoir des lots d'argent. Il est drôle ! drôle ! époustouflant ! Son art c'est le plus fort. C'est des bijoux de boîtes à surprise qu'il trempe dans l'acrylique et qu'il revend à des prix de fou avec ses initiales gravées partout, son P.D. qu'il a dit... Un vrai cinglé ! Comme j'en ai rencontré qu'à Paris ! J'ai si hâte de vous le présenter !

Nous on a si hâte qu'elle soit partie, qu'elle expose à Brasilia, à Paris, tout partout. Tout ce qu'on faisait avec elle, on est capables de le faire tout seuls. Personne n'a besoin d'une femme peintre montée sur ses grands chevaux pour aller à Maskinongé sur le pouce, au Forum voir jouer nos frères Mahovlich, au Café 79 prendre un Bloody Mary. [...] ¹¹³

Avant de parler de la caricature de l'art abstrait dans cet extrait, revenons sur la construction du portrait de Laïnou. C'est en effet son attitude qui est décrite en premier par le narrateur et non sa profession. Cette construction nous semble particulièrement révélatrice de ce qui agace le plus le couple Ferron. Si l'art abstrait les insupporte, l'attitude supérieure des artistes est encore plus pénible pour eux. Il est ainsi assez révélateur que le narrateur choisisse de la présenter sous cet angle-là en premier. D'emblée dans l'extrait le narrateur utilise un ton dédaigneux. La phrase, au discours direct : « Je triomphe ! », crée un effet de redite, de redondance par rapport au discours narratif qui nous avait déjà informé du triomphe de Laïnou, « Elle triomphe au Concours International de Québec. ». Le discours direct n'ajoutant aucune information pertinente, le lecteur se trouve plus facilement apte à être d'accord avec le point de vue du narrateur quant au personnage de Laïnou. La construction de ce portrait nous permet donc de parler ici d'une forme de manipulation de la part du narrateur qui cherche à éviter la neutralité et qui ne laisse aucune chance au personnage de Laïnou. Le

¹¹³ *L'Hiver de force*, p. 19

narrateur est en effet assez sévère avec elle. Et si l'on peut mettre son attitude extrêmement critique sur le compte de la jalousie, il semble plutôt que ce que le narrateur critique en fait c'est le manque d'intégrité de Laïnou, et des artistes de façon générale, comme en témoignent les phrases : « Sauter d'un coup sec de la vache enragée aux couches supérieures de la culture québécoise sans puer la satisfaction, c'est dur, même quand on vient de passer dix ans à répéter : « Leur gloire je l'ai de travers dans le cul ; ma gloire c'est quand ils vont tous être d'accord pour dire que mon œuvre vaut pas de la marde. » » Une fois ces balises posées – supériorité du personnage, discours inutile –, le narrateur peut continuer à livrer son portrait acide du milieu artistique québécois. Le narrateur caricature d'abord la terminologie artistique en inventant un nouveau terme, celui de « peintre-spécialiste ». Le portrait qui est fait de l'art moderne est profondément caricatural. S'il est vrai que l'art moderne s'éloigne volontairement de toute représentation figurative, le principe est ici poussé presque à son paroxysme puisque Laïnou peint des taches, de deux couleurs seulement, et qui représentent des sentiments assez naïfs ou à tout le moins simplistes : *la joie* ou son *contraire*. Pouvant faire écho à des peintres comme Riopelle, Tousignant ou encore Kandinsky, le narrateur parodie vraiment l'art moderne en ayant recours à tous les arguments utilisés par ses détracteurs : absence de motivation idéologique profonde ou de technique esthétique. Rappelons rapidement qu'au Québec les débats artistiques ont été particulièrement intenses dans les années cinquante, la parution de *Refus global* de Paul-Émile Borduas marquant un tournant particulier dans le domaine des arts québécois. Linteau et Durocher rappellent à ce propos que la sortie du manifeste de Borduas a engendré la création de deux courants de pensée : les partisans d'une peinture non-figurative et ceux partisans d'une peinture plus objective :

Deux grands courants s'en détachent. Le premier, et le plus important, est le triomphe de la non-figuration, c'est-à-dire d'une peinture qui crée ses formes pour les ajouter, et non les rendre conformes, à celles de la réalité. Ce courant se traduit lui-même par deux tendances assez distinctes. D'abord, il y a ce qu'on peut appeler globalement l'expressionnisme abstrait. Se situant dans la lignée de l'automatisme, à l'influence duquel s'ajoutent bientôt celles de l'*action painting* américain et du tachisme parisien, les peintres de cette tendance cherchent à exprimer dans leurs toiles les mouvements les plus spontanés de l'émotion, du geste et de l'imagination. Avec Jean-Paul Mousseau, Marcelle Ferron, Marcel Barbeau et Pierre Gauvreau,

c'est Riopelle qui illustre le mieux ce type de peinture, qui s'apparente à l'abstraction lyrique française. Dans cette même tendance peuvent être situées les œuvres de Roland Giguère et Gérard Tremblay, qui misent sur un onirisme d'inspiration surréaliste.

L'autre tendance non figurative apparaît vers 1955, en réaction contre la précédente et sous l'influence de l'abstraction géométrique de type analytique. Il s'agit du mouvement dit des « plasticiens », dont se réclament Jean-Paul Jérôme, Fernand Toupin, Louis Belzile et Rodolphe de Repentigny (qui signe Jauran). Contre l'automatisme qu'ils considèrent comme un asservissement aux contraintes expressives, ces artistes préconisent une peinture parfaitement objective, n'obéissant qu'à des considérations formelles et visuelles pures. Leurs tableaux prennent l'aspect de savantes études sur les propriétés des lignes, des surfaces et des couleurs. Férés de théorie, les plasticiens exercent une influence considérable dans la peinture montréalaise de la fin des années 1950.¹¹⁴

À la lecture de cette analyse il apparaît évident que le portrait de Laïnou fait directement écho au premier courant de pensée, celui de l'expressionisme abstrait. En effet, les « tâches » de Laïnou ne sont pas sans rappeler le tachisme parisien qu'évoque l'extrait ci-dessus. Le ton profondément ironique du narrateur ajoute à la caricature, comme on le voit dans les expressions « tension vers l'absolu total », « apothéose », ou encore dans la phrase « cent pieds carrés de flaques bleues dégoulinant de tous côtés vers un point jaune ; elle a appelé ça *Le Comble du malheur*. ». Dans cette dernière citation, le ton moqueur du narrateur se ressent, notamment à travers le vocabulaire choisi (« flaques », « dégoulinant »). De plus le fait de qualifier l'an-art de Laïnou d'« aphasie apostasiaque » sous-entend que l'art contemporain ne serait qu'un trouble de l'expression de nature quasi pathologique – l'aphasie est en effet un trouble de l'expression lié à une lésion cérébrale. Et si l'expression peut paraître sévère elle est en fait presque un compliment de la part du narrateur puisqu'il avoue avoir *apprécié* l'art de Laïnou, croyant qu'il ne trouverait aucun public. Ce qui dérange le narrateur c'est donc peut être plus le fait que l'art de Laïnou trouve un public plutôt que l'art en lui-même. La critique repose donc ici sur une caricature de l'art abstrait mais aussi sur une critique du milieu artistique puisque le milieu comprend l'art de Laïnou et lui permet de *triompher*. Le fait de tourner en ridicule l'art de Laïnou puis de mentionner que son art a du succès permet de faire émerger un sentiment d'incompréhension que le narrateur cherche à

¹¹⁴ Linteau, Durocher, p. 409-410

partager avec son lecteur. Notons ici rapidement que la volonté explicite de la part d'André et Nicole d'encourager l'échec de Laïnou – de là leur déception face à son succès – repose essentiellement selon nous sur leur volonté de rester à l'écart et de maintenir leur position marginale plus que sur un sentiment de jalousie.

La description de l'art abstrait atteint son paroxysme avec l'apparition dans cet extrait ainsi que dans le roman du personnage de Pierre Dogan. Une fois encore, le narrateur a recours aux mêmes procédés pour se mettre en position de supériorité face au discours de Laïnou. Dans la deuxième partie de l'extrait cité plus haut, l'utilisation du discours indirect libre, « Il est joaillier, il a 23 ans, du sang indien, toujours une bouteille de vin dans sa poche », puis la reprise d'éléments du discours par Laïnou au discours direct, « Il a du sang indien, donnent encore une fois une impression de redondance qui nuit au personnage de Laïnou. Redondance accentuée qui plus est par le commentaire d'André, « Tu l'as déjà dit. ». Une fois encore, le narrateur prédispose son auditoire à abonder dans son sens et à adopter d'emblée une attitude critique face à ce qui va lui être raconté. La caricature de l'art abstrait est ici poussée à l'extrême puisque l'art de Pierre Dogan est d'utiliser des « bijoux de boîte à surprise qu'il trempe dans l'acrylique et qu'il revend à des prix de fou avec ses initiales gravées partout (...). ». Il est intéressant de noter ici qu'André et Nicole ne commentent pas vraiment l'absurdité de l'art de Pierre Dogan mais plutôt l'attitude de Laïnou à son égard. On trouvera d'ailleurs plus tard dans le roman la formule empreinte de dédain, « ton P.D trempé dans l'acrylique. ¹¹⁵ ».

Mise en valeur du discours de Laïnou

Si la supériorité de Laïnou se ressent à travers son art, elle se ressent également à travers son langage. Dans l'extrait que nous avons cité précédemment, c'est notamment par son vocabulaire, qui emprunte à l'argot parisien, que Laïnou se démarque des autres personnages. Laïnou parle en effet de ses « poches pleines de fric » et du fait que les critiques « pigent » sa démarche artistique. Il est intéressant de noter que le fait que Laïnou emprunte

¹¹⁵ *L'Hiver de force*, p. 66

un vocabulaire parisien contribue à ajouter à son attitude supérieure, ce qui a évidemment pour résultat d'agacer au plus haut point les deux personnages principaux, qui avouent à la fin de l'extrait : « Et puis alors c'est agaçant à la fin cette façon qu'elle a, même au téléphone, de parler tantôt joual avec l'accent parisien tantôt vice versa, c'est catégoriquement insupportable. ». Cette idée que l'élite artistique québécoise admire les intellectuels parisiens au point d'essayer de leur ressembler était déjà contenue en germe lorsque Laïnou affirmait dans sa déclaration d'amour : « Un vrai cinglé ! Comme j'en ai rencontré qu'à Paris ! J'ai si hâte de vous le présenter ! ». Dans la bouche de Laïnou le mot « cinglé » sonne comme un compliment et derrière ses exclamations transparaît une admiration pour les artistes parisiens « cinglés ». Le narrateur critique donc cette fascination et cette identification qu'il juge d'autant plus ridicules que l'art pour lequel Laïnou manifeste autant d'admiration est insignifiant et que le personnage de Pierre Dogan, qu'elle semble tant admirer, est profondément haïssable.

La critique de l'art contemporain est donc ici plus une critique du milieu artistique et notamment de son « manque de modestie ¹¹⁶ » que de la production artistique en elle-même. Utilisant encore une fois la caricature et l'ironie, le narrateur utilise un ton moqueur mais qui n'est jamais bien loin de l'humour. Il s'agit ici plus d'exagérer pour mettre en lumière certaines absurdités et pour faire rire plutôt que de critiquer pour proposer quelque chose de nouveau.

3.1.3 Catherine et l'art commercial

Critique de la supériorité intellectuelle

La critique du milieu artistique, intellectuel, bourgeois, se retrouve également exploitée à travers le portrait de Catherine/La Toune/Petit Pois. Dans l'extrait suivant, le

¹¹⁶ *Op.cit.*, p. 76

narrateur met en scène le discours de Catherine et met surtout de l'avant son attitude supérieure :

La Toune est entrée. Elle s'est assise avec nous autour de la table. Elle ne voulait pas ôter son imperméable. Elle était venue cinq minutes, c'est tout. « Je vais boire un verre de lait puis je vais y aller. » C'était impossible qu'elle parte si vite. Je ne sais pas pourquoi mais on était certains de pouvoir la retenir ; quand on est sûr on peut. Ça n'a pas été si difficile que ça. Une fois montée sur les grands chevaux de toutes les carrières et professions qu'elle doit mener de front, elle n'est pas stoppable. Il a suffi qu'on lui pose les bonnes questions. « Qu'est ce que c'est pour toi faire un film ? Est-ce une sorte d'exploit qui totalise ta singularité, ou un autre bout de chemin absurde dans l'aventure insignifiante du devenir humain? »

Elle l'a ôté, son imper de chez Cardin. Essayer de s'exprimer, de communiquer, franchir le mur du son, ça donne vite chaud. Quand il a fallu qu'elle le remette, elle ne se rappelait plus où elle l'avait mis, ça faisait trop longtemps. (Elle l'avait lancé comme un tas de chiffons sur le frigidaire nappé de poussière. Genre grand genre. Genre : je porte des beaux vêtements mais je n'en fais pas une maladie, comme vous voyez...)

- Puis y a la tournée de financement. Faut que je l'organise, coup de téléphone par coup de téléphone. Faut que je la fasse, ville par ville, mille après mille. Puis je vais être fatiguée-morte ; il va falloir que je passe un mois à la campagne pour récupérer...¹¹⁷

Dès l'apparition du personnage de Catherine dans le roman, André et Nicole Ferron éprouvent pour elle un amour inconditionnel, amour auquel s'ajoute toutefois toujours une teinte d'ironie de la part du couple¹¹⁸. Personnage emblématique du groupe des « vedettes¹¹⁹ », des artistes médiatisés, Catherine est ici mise en scène de façon ironique par le narrateur. Encore une fois, ce qui est mis en évidence par l'ironie et le ton moqueur du narrateur c'est l'attitude de supériorité du personnage qu'il critique et du groupe qu'il représente. Ainsi, l'emphase mise sur sa richesse fait partie de ces exemples mis en valeur par le narrateur pour mettre en évidence l'attitude de ce personnage, précédemment qualifié dans

¹¹⁷ *L'Hiver de force*, p. 117

¹¹⁸ Voir la première apparition du personnage, page 23

¹¹⁹ *L'Hiver de force*, p. 23

le roman d' « écœurée de champagne ¹²⁰ ». L'imperméable apparaît ici comme un attribut symbolique. C'est l'objet qui symbolise non seulement sa richesse mais également son attitude de supériorité. Ainsi lorsque le narrateur parle de « son imper de chez Cardin », il emprunte ici la voix de Catherine laissant place à un phénomène d'hybridisation qui permet tout à la fois de manifester le dédain du narrateur pour ce symbole matériel de sa superficialité en même temps que d'entendre la voix du personnage. Le mot « imper » nous permet également de voir que Catherine, à l'instar de Laïnou, utilise un vocabulaire qui emprunte à l'argot parisien. Si le narrateur critique surtout son attitude d'intellectuelle supérieure, nous y reviendrons plus tard, il critique aussi le fait qu'elle tente de rester simple malgré sa position sociale : « Elle l'avait lancé comme un tas de chiffons sur le frigidaire nappé de poussière. Genre grand genre. Genre : je porte des beaux vêtements mais je n'en fais pas une maladie, comme vous voyez... » Ici, la conjonction de subordination *genre* répétée plusieurs fois met l'accent sur le fait qu'il s'agit ici d'une attitude feinte par Catherine qui fait comme si elle était restée simple. Le ton du narrateur est ici profondément ironique comme dans tout le reste de l'extrait d'ailleurs, par exemple : « Une fois montée sur les grands chevaux de toutes les carrières et professions qu'elle doit mener de front, elle n'est pas stoppable. Il a suffi qu'on lui pose les bonnes questions. " Qu'est ce que c'est pour toi faire un film ? Est-ce une sorte d'exploit qui totalise ta singularité, ou un autre bout de chemin absurde dans l'aventure insignifiante du devenir humain ? " ». Ici, le narrateur se moque à la fois de Catherine, en posant des questions qu'il sait qui vont l'intéresser et qui la feront donc rester plus longtemps avec eux, mais il se moque également des questions faussement philosophiques que se pose le milieu intellectuel dont Catherine fait partie. Le narrateur condamne d'ailleurs à plusieurs reprises cette attitude de supériorité, cette condescendance inhérente à ce milieu. On trouve par exemple un peu plus tôt dans le roman la phrase « Mais ça aurait pris de ton temps cinématographique de gauche » ¹²¹. Notons ici que même si le ton du narrateur est souvent ironique et moqueur il n'en reste pas moins d'un humour amical, sans animosité.

¹²⁰ *L'Hiver de force*, p. 29

¹²¹ *Op.cit*, p. 100

Langage et supériorité intellectuelle

Tout comme Laïnou, le personnage de Catherine se démarque du reste des personnages par son langage qui permet de la distinguer mais aussi de l'identifier au groupe social auquel elle appartient, en l'occurrence celui des intellectuels de gauche. Son appartenance à ce milieu se remarque par les propos qu'elle tient mais également par le vocabulaire qu'elle utilise. Nous avons noté précédemment le fait que son vocabulaire emprunte au vocabulaire argotique parisien. Analysons ici deux extraits qui traduisent comment par son langage Catherine se distingue du groupe en même temps qu'elle manifeste son appartenance au groupe des intellectuels de gauche.

Extrait 1 :

Petit Pois nous a tout bien expliqué : hier elle *flippait* à cause qu'elle était *high* ; ce soir elle est *down* à cause qu'elle faisait un *bad trip*.

Extrait 2 :

- J'ai été voir *Le conformiste* hier. Ça m'a donné un flash effrayant : on a tous une fausse mauvaise conscience ! Moi la première ! Mais moi j'ai mon voyage, man ! Je *veux* débarquer ! Je *vais* débarquer !

Tout le monde va voir des films stordinères puis tout le monde revient stomaké.

Et c'est alors que notre Toune, gênée mais trop sûre d'avoir trouvé quelque chose d'*avançant* pour le sacrifier à nos susceptibilités sentimentales, nous a annoncé sa ferme résolution de ne plus s'*éparpiller*, de faire un *bloc-solide* du reste de son aventure existentielle, c'est-à-dire de s'engager toute, *toute seule et tout de suite*, dans une seule poursuite, c'est-à-dire de ne plus agir par *personnes interposées*, surtout pour les petites choses tannantes comme les déplacements en auto.¹²²

Ces deux extraits ont recours à des procédés similaires pour mettre en valeur le langage de Catherine : utilisation du discours indirect libre et utilisation de l'italique. L'utilisation par

¹²² C'est l'auteur qui souligne ici.

Catherine d'une « grammaire underground »¹²³, ainsi qu'en témoignent le vocabulaire anglais, « high », « down », mais aussi parisien, « flippait », marque en effet son appartenance à un groupe social qui est à la fois intellectuel et qui se veut en marge de la société. Et si le vocabulaire est symptomatique de son appartenance à un groupe, le fait qu'il soit mis en valeur par le discours indirect libre est encore plus intéressant. En effet, dans les deux extraits, le discours indirect libre, qui est sans doute la forme qui permet le plus le phénomène d'hybridisation, permet de mettre en présence à la fois le discours du narrateur et celui de Catherine et de les faire se confronter. Ici s'opposent donc la *conscience linguistique* de Catherine, imprégnée d'un milieu social intellectuel petit-bourgeois mais qui se veut marginal, et celle du narrateur et de Nicole, personnages en marge de la marge. Dans le premier extrait, l'ironie du narrateur est perceptible dans sa façon d'introduire le discours de Catherine. En effet, la phrase « Petit Pois nous a tout bien expliqué » est à prendre au second degré, surtout lorsque l'on sait que la « grammaire underground » d'André « fait dur »¹²⁴. L'utilisation de l'italique permet dans cet extrait de mettre l'emphasis sur ces mots et ainsi de percevoir l'ironie du narrateur en filigrane. L'italique fait marquer un arrêt sur les mots et brise ainsi le rythme de la phrase, nous permettant de prendre conscience de l'importance de ces mots dans la phrase mais aussi du fait qu'ils sont vides de sens afin de pouvoir comprendre qu'ils sont en fait la marque d'un tic langagier de Catherine. Tic langagier qui n'est là que pour mettre en évidence la différence sociale qui existe entre le narrateur et Catherine. Si l'on ne se préoccupe que du vocabulaire *underground* de Catherine, un point les oppose déjà puisque – nous aurons l'occasion d'y revenir lors de la deuxième partie de ce chapitre – les Ferron se posent souvent en défenseurs de la langue française et, de fait, refusent de parler anglais. Le fait que le narrateur dise « bien expliqué » alors que Catherine ne s'exprime qu'en anglais est donc profondément ironique en regard non seulement du contexte général mais également en regard de l'importance qu'il accorde à ces mots. Dans le deuxième extrait l'utilisation du discours indirect libre permet également de faire se confronter les points de vue de Catherine et du narrateur. Dans son article sur l'ironie¹²⁵,

¹²³ *L'Hiver de force*, p. 190

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Pierre-Louis Vaillancourt, « Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme », *Voix et Images*, vol. VII, n°3, 1982, p. 513-522

Pierre-Louis Vaillancourt établit la distinction entre l'ironie « restreinte », celle qui fait référence au « contexte immédiat » de l'énoncé ironique, et l'ironie « élargie » qui « vise une référence extra-textuelle [...] ». On retrouve dans le deuxième extrait les deux types d'ironie. En effet, le commentaire du narrateur : « Tout le monde va voir des films strodinères puis tout le monde revient stomaké. » est profondément ironique, voire sarcastique, surtout à l'endroit de Catherine et du groupe social auquel elle appartient. Il y a également quelque chose d'ironique dans le fait que Catherine, qui se positionne dans un groupe plutôt marginal, aille voir un film qui s'appelle « Le conformiste ». L'ironie restreinte est ici source d'humour plutôt que de réelle critique contestataire. Le fait que le narrateur imite le langage oral (« stordinères », « stomaké ») permet toutefois de mettre en évidence le fait qu'il ne prend pas au sérieux ce genre d'attitude et de discours. C'est ainsi qu'intervient dans l'extrait une ironie « élargie », pour reprendre le terme de L.-P. Vaillancourt. Ironie élargie qui vise cette fois non seulement le personnage de Catherine mais également le groupe social auquel elle appartient, son comportement, et qui résonne bien au-delà de l'extrait. L'utilisation de l'oralité par le narrateur sert ici à montrer qu'il se moque de cette tendance à se laisser impressionner et convaincre par tout et n'importe quoi. L'ironie réside également dans le fait que la réaction de Catherine amène à établir un parallèle entre le film « Le conformiste » et le personnage de Catherine. Ainsi, parce qu'elle a été témoin dans le film de la « fausse mauvaise conscience » elle semble vouloir changer de vie et quitter ce milieu bourgeois auquel elle appartient. Or le narrateur, en utilisant à la fois le discours indirect libre et l'italique met encore une fois de l'avant le fait qu'elle reste bourgeoise. Tout cela relève cependant d'une mise en scène du narrateur puisque ce qu'il choisit de mettre de l'avant dans cet extrait c'est que Catherine a décidé de se déplacer seule en auto, décision qui ne fait que confirmer aux yeux du lecteur sa bourgeoisie et l'air de supériorité qu'elle se donne. Encore une fois, le discours de Catherine, par le biais du discours indirect libre vient se confronter au discours du narrateur. Les mots et les intentions de Catherine (« *avançant* », « faire un *bloc solide* du reste de son aventure existentielle », « s'engager toute, toute seule et tout de suite ») qui pourraient sembler nobles et sensés sont complètement mis à mal par la dernière partie de la phrase : « les petites choses tannantes comme les déplacements en auto ». La mise en scène du narrateur fait ici perdre toute crédibilité au discours de Catherine en mettant de l'avant son vocabulaire d'un registre soutenu mais vide de sens, par le biais de l'italique surtout. La mise

en scène est donc ici profondément ironique et ne fait que mettre en valeur la *fausse* supériorité de Catherine, ce que viendra d'ailleurs confirmer le reste de l'extrait et le commentaire du narrateur à la fin de la longue confession de Catherine¹²⁶ : « L'embêtant pour apprécier comme il faut, c'est qu'on ne sait jamais si c'est au propre ou au figuré (calembours) qu'elle parle. ». Le discours de Catherine est donc mis à mal par la mise en scène ironique du narrateur, et à travers ce discours c'est bien évidemment aussi son attitude que le narrateur semble sinon dénoncer du moins pointer du doigt. La représentation des milieux artistiques est donc une représentation plutôt ironique voire satirique dans la mesure où elle repose sur une mise en scène des défauts, des failles que recèlent certains discours. Le portrait dressé par le narrateur est toutefois loin d'être une critique sévère et relève d'ailleurs plutôt de la caricature que la dénonciation pure et simple. En mettant en scène ces différents discours, le narrateur caricature des groupes sociaux, met en évidence leurs tics langagiers, leurs habitudes, leurs comportements sociaux.

3.2 *Présence du politique*

Au début de ce chapitre nous avons rappelé à quel point le fait qu'André et Nicole soient des personnages « apolitiques » distingue l'œuvre de Ducharme de la majorité des romans québécois de l'époque. Dans cette dernière partie du mémoire nous nous attarderons ainsi à la représentation de la politique québécoise de l'époque. Il sera particulièrement intéressant de voir comment André et Nicole se distinguent du groupe qui, encore une fois, se démarque par son engagement et l'affirmation de ses idées.

¹²⁶ Voir l'extrait, pages 139-140

3.2.1 Le problème de la langue, question professionnelle ou culturelle ?

Le fait qu'André et Nicole exercent la profession de correcteurs est assez révélateur de la place qu'occupent la langue et les discours dans l'œuvre. Si l'importance accordée aux différents discours sociaux rend compte d'une volonté de la part du narrateur de faire un portrait des différents discours du Québec des années soixante et soixante-dix, l'importance que Nicole et André accordent à la langue française tout au long de l'œuvre n'a rien à voir avec les débats linguistiques qui agitent le Québec de l'époque.

Le refus de l'anglais.

Nous l'avons souligné lors de notre introduction, le roman de Ducharme se distingue principalement par son absence de prise de position par rapport aux débats de l'époque, absence de prise de position d'autant plus étonnante que les débats de l'époque sont présents dans l'œuvre. Ainsi, alors que la question linguistique agite et divise le Québec devenant un argument important dans les débats politiques, André et Nicole se préoccupent du bon emploi du français non par conscience politique mais simplement semble-t-il par conscience professionnelle. De la même façon la présence de l'anglais n'est que rarement mentionnée dans l'œuvre et lorsque André et Nicole critiquent l'utilisation de l'anglais – comme c'est le cas avec la grammaire « underground » de Catherine – c'est principalement parce qu'ils refusent le groupe social auquel ce genre de langage renvoie plutôt que l'utilisation de l'anglais en tant que langue menaçant le français. Loin de toutes considérations politiques, André et Nicole refusent d'appartenir à quelque groupe que ce soit. Aussi, ce n'est pas tant l'utilisation de l'anglais qui les choque que le fait qu'il renvoie à un groupe, ainsi qu'en témoignent les deux extraits suivants :

Extrait 1 :

- No heavy feelings.

(Fuck ! Parler en anglais ! Nous ! Tout est perdu ! Même l'honneur !)¹²⁷

Extrait 2 :

Sur la terrasse, on n'a qu'à tendre la jambe pour mettre le pied dans le courant tumultueux du boulevard Maisonneuve. Sur la terrasse, on est bien placé pour passer des remarques désobligeantes politiques engagées sur les passants, des étudiants de chez Sir George pour la plupart, des adolescents longs et pâles de Pointe-Claire et Baie d'Urfé qui viennent sous nos nez apprendre à nous polytechniaiser, sciencessocialiéner, hautesétuliser et marketyriser dans la langue des hot dogs et des milk shakes. Mais nous, ce n'est pas pour ça qu'on est venus. On est venus pour voir si on ne rencontrerait pas quelqu'un qui pourrait nous dire où notre Toune (nous) est partie.¹²⁸

Le premier extrait nous permet de nous rendre compte de la véritable aversion que les deux personnages éprouvent pour l'anglais. L'exclamation « Nous ! » permet d'affirmer que leur indignation provient non pas de la langue en elle-même mais du fait que ce soient eux qui l'aient utilisée. Notons ici que c'est Catherine, personnage qu'André et Nicole aiment avec passion, qui leur fait commettre cette erreur puisque la phrase « No heavy feelings ! » que prononcent André et Nicole n'est rien d'autre que la répétition d'une phrase de Catherine. S'ils éprouvent donc de la honte c'est plus parce qu'ils copient le langage de Catherine que parce qu'ils utilisent la langue anglaise. Les deux personnages n'ont de cesse tout au long du roman de revendiquer leur position marginale, il apparaît donc logique qu'ils se refusent à imiter des tics langagiers. Ainsi que le rappelle Micheline Cambron, André et Nicole se distinguent en effet du groupe, notamment par leur langage :

Parallèlement à cette langue de bois, il y a la langue que Nicole et André parlent entre eux, qu'ils veulent proche du dictionnaire, pure de tout compromis avec la mode du jour, un tant soit peu archaïque. Par leur langage, André et Nicole se démarquent donc du groupe.¹²⁹

¹²⁷ *L'Hiver de force*, p. 43

¹²⁸ *L'Hiver de force*, p. 187

¹²⁹ Micheline Cambron, *op.cit.*, p. 165-166

Il apparaît donc évident que le refus de l'anglais est ici à la fois une manifestation de leur volonté de rester des êtres à part, qui n'utilisent pas cette « langue de bois » dont parle M. Cambron, en même temps qu'elle correspond de leur part à un certain purisme. Purisme dont parle également Pierre-Louis Vaillancourt qui rappelle l'importance du plurilinguisme dans l'œuvre mais surtout le rapport que le narrateur entretient avec ce plurilinguisme :

Aussi, le plurilinguisme débridé qui imprègne tout le roman reste-t-il soumis à une perspective puriste. Les langages divers ne sont extériorisés que pour être honnis. La façon de parler « tantôt joual avec l'Accent parisien tantôt vice versa » de Laïnou, les insupporte, tout autant que la « grammaire underground » de Catherine, dont les échantillons sont pourtant superbes : « Que c'est sur le hasch qu'elle a les meilleurs flashes [...] Que l'acide, man, c'est pas son bag, que ça fucke son cosmos. » Celle-ci leur fait d'ailleurs commettre une incartade jugée aussi honteuse que de commettre un anglicisme, celle de parler anglais : « Fuck ! Parler en anglais ! Nous ! Tout est perdu ! Même l'honneur ! » L'association d'un mot à l'anglais suffit à le déprécier : « d'horoscope, ce product ». Ils traquent les fautes de Roger comme autant de signes de sa nullité. Contre l'incurie généralisée des autres personnages, pourtant sanglés dans leurs prétentions culturelles, contre le silence épistolaire de Catherine qui les oblige à inventer à sa place un message poétique : « Viens, toi, fée fille » (150), contre l'insuffisance des objets eux-mêmes : télégrammes sans accents ni ponctuation, néons dont les lettres tremblent, bourdonnent mais ne s'allument pas, s'affirme ou se légitime leur souci d'affiner sans cesse leur expression.

Leur rapport à l'anglais est ainsi un rapport conflictuel non pas parce qu'il renvoie à des dissensions politiques mais bel et bien parce qu'André et Nicole ont, ainsi que le dit Pierre-Louis Vaillancourt, un « souci d'affiner », et d'affirmer également, « sans cesse leur expression » puisque c'est elle qui leur permet d'affirmer leur identité, leur différence.

Le deuxième extrait affirme avec plus de force le fait que leur refus de l'anglais n'a aucun lien avec des considérations politiques. En effet, dans cet extrait le discours concernant l'anglais est rapidement désamorcé par le narrateur qui affirme : « Mais nous, ce n'est pas pour ça qu'on est venus. ». La critique de l'anglais, bien que portée par le narrateur, ne rend donc pas compte de son état d'esprit, mais réutilise des discours d'autrui dans une forme qui pourrait rappeler l'hybridisation mais qui n'en est pas une puisque le discours d'autrui n'est pas actualisé dans cet énoncé. Les « remarques désobligeantes politiques engagées » ne sont

pas présentes dans l'énoncé et la langue utilisée reste celle du narrateur comme en témoignent les nombreux néologismes – éléments que l'on retrouve souvent dans le roman et qui font partie du langage d'André. Cet énoncé ne met donc pas en scène deux discours mais fait toutefois se confronter deux points de vue. L'extrait critique ainsi avec autant de dédain la « langue des hot dogs et des milk shakes », que les « adolescents longs et pâles » qui la parlent, que les « remarques désobligeantes politiques engagées ». Toute l'ambiguïté de l'extrait, mais également, de façon plus globale, du roman, réside dans le fait que malgré son désintérêt pour ces questions d'ordre social, politique, culturel, le narrateur ne peut s'empêcher d'en faire état dans son discours. Si le discours des personnages est contaminé par des tics, des tournures de phrase qui marquent leur appartenance à un groupe, le discours du narrateur quant à lui semble ici contaminé par le social. Le refus de l'anglais, n'est donc ici que le reflet du refus du narrateur d'appartenir à un groupe, de faire partie de la société. Ainsi que l'affirme Pierre-Louis Vaillancourt : « Le rapport privilégié des héros à la langue renforce leur marginalisation. ¹³⁰ ».

L'attachement au français

De la même façon, leur amour pour le français pourrait laisser croire à une conscience politique chez André et Nicole. Or il n'en est rien. Correcteurs à la pige, les deux personnages principaux semblent, pour reprendre l'expression de Pierre-Louis Vaillancourt, « investis d'une mission à l'égard de la langue française »¹³¹. Mais cette mission n'a apparemment aucun fondement idéologique ainsi qu'en témoigne l'extrait suivant dans lequel André et Nicole parlent de leur expérience en tant que correcteurs :

Au cas, par exemple, où elle n'aurait pas été du tout dans un mood pour parler d'amitié, on aurait introduit *La bombe Q*, question de faire nos compliments. Mais aussi nos réserves, qui concernent surtout la tenue grammaticale et

¹³⁰ Pierre-Louis Vaillancourt, « Performance et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien » in *Paysages de Réjean Ducharme*, dir. P.-L. Vaillancourt, Montréal : Fidès, 1994, p. 52

¹³¹ *Ibid.*

typographique. On lui aurait dit comment on a vu pulluler les fautes et les coquilles, et on lui aurait rappelé qu'on est des correcteurs d'épreuves à la pige. C'est vrai. Le peu de vie que nous gagnons, c'est comme correcteurs d'épreuves. Les éditeurs et les imprimeurs de Montréal ont tous notre numéro de téléphone. Il n'y en a pas des tas qui nous appellent, certes, il n'y en a même qu'un ou deux, mais ça ne prouve pas que nous ne soyons pas compétents. Nous connaissons par cœur la grammaire Grevisse (*Le bon usage*, Duculot, Gembloux, 1955)¹³²

Nous reviendrons un peu plus tard sur la revue de Roger, *La Bombe Q*, mais notons toutefois ici qu'André et Nicole affirment que ce qu'ils remettent en doute dans la revue est « surtout » d'ordre grammatical, sous-entendant ainsi qu'ils ne remettent pas en question le contenu en lui-même de la revue. Si l'adverbe « surtout » donne à l'énoncé une touche d'ironie, et nous permet de comprendre que d'autres choses dans la revue mériteraient d'être remises en question, l'emphase est mise sur la grammaire et la typographie. Et si André et Nicole se distinguent par leur désintérêt pour le politique, ils prennent au contraire leur métier très à cœur et affirment avec fierté leurs compétences. L'extrait suivant réaffirme de façon encore plus évidente leur manque d'intérêt pour le politique en même temps que l'importance qu'ils accordent à la langue française.

L'Imprimerie Mondiale est notre meilleur client. C'est-à-dire que quand Marcella n'a pas besoin de son petit extra c'est par nous qu'elle fait corriger *Le réveil de Montréal-Nord*. Les fois que c'est elle on sort \$0.10 puis on l'achète. Pour voir comment c'est effrayant comme c'est épouvantable la job qu'elle a faite. Ce n'est pas mêlant : elle laisse plus de fautes que de texte. Des C cédille sans cédille. Des majuscules partout. Des virgules entre les articles et les substantifs. Une pléthore de pléonasmes superlatifs vicieux. On a un fonne noir. On jouit comme des cochons.

[...]

Les mots de la prise de position des S.R.D. et des V.G.L. sont presque parfaits. Les écrivains des syndicats sont des professionnels ; huit heures par jour cinq jours par semaine ; ils connaissent leur orthographe : ils ne font que des fautes de bon sens. J'en frappe une monumentale : *le tandem Pelletier-Trudeau-Marchand*. Pourquoi pas le quintette ? Pas de raisons de se priver ! Fuck ! Nicole n'a jamais tant ri depuis la fois qu'elle est tombée sur *son premier baptême de l'air*. On n'ose pas communiquer notre perle au malotru qui corrige en face de nous *Parlons Sports*. On a trop peur qu'il ne saisisse pas l'astuce. On louche sur ses épreuves de temps en temps pour

¹³² *L'Hiver de force*, p. 50-51

jouir de combien qu'il les cochonne. Un enfant nonchalant verrait à vol d'oiseau les fautes qu'il laisse passer avec ardeur et application. Les sports et les potins artistiques sont rédigés par une bande d'épais et corrigés par une bande d'ignorants, ce qui fait que les lecteurs deviennent une bande de crétins. C'est bien connu ! C'est répugnant !

Notre tarif c'est \$0.25 la page de livre, \$1 la page de journal. Les pages tout en images comptent ; ce n'est pas de notre faute s'ils manquent d'imagination. Il n'y a pas d'images dans les œuvres syndicales. Au contraire, c'est plein de tableaux statistiques. Ça nous donne des véritables surcroûts de travail. Il faut avoir recours à des délicates techniques de contre-vérification. Quand il y a des mises en pourcentages, des additions, des multiplications, tout ça, il faut refaire les calculs. Ils se trompent souvent. On est contents quand on trouve une erreur. Ils sont contents qu'on prenne ça au sérieux tant que ça. (Ils pensent qu'on veut les aider ; on veut juste se payer leur tête.)

[...]

« Écoute ça une minute, cher ! » s'écrie Nicole brusquement. Mais elle rit trop, elle n'est pas capable de me le dire tout de suite. C'est des véritables *quintes* de rire ; ça l'empêche catégoriquement de s'exprimer. « Écoute bien ça une minute ! » Ça recommence. Prise 4, prise 5.

- Aboutis !

- « *Des bruits (hi hi !) d'antisindicaliste (hi hi hi !) et d'agent double (hi hi hi hi !) courent à son sujet !...* »

Après un long conciliabule, on décide de laisser telle quelle cette phrase. Les équivoques qu'elle contient sont trop subtiles pour eux. Ils ne les verraient pas si on les leur grossissait mille fois. Si on les leur corrige, ils vont crier au meurtre, ils vont croire qu'on a voulu saboter leur prise de position. On ne leur en veut pas trop. Aux innocents les mains pleines. Et puis chacun son métier. Le leur c'est les « idées », ce n'est pas les « sens ». Eux c'est des hommes d'action ; nous on est des petits calembourgeois.

D'autres qui ont des « idées » pas piquées des vers c'est (ironie du sort) les propres ennemis des syndicalistes : les capitalistes. Vive *Kotex*, les serviettes sanitaires *sang-suelles*. Hourra pour *Wonder Bra*, ça met vos seins en *évi-danse*. Fuck !¹³³

André et Nicole se définissent dans cet extrait comme deux « calembourgeois » par opposition aux « hommes d'action ». Leur terrain de jeu est donc celui des mots, de la langue et non la scène sociale, culturelle ou politique. Si nous parlons de terrain de jeu c'est parce

¹³³ *L'Hiver de force*, p. 61-63

que leur rapport à la langue contient une dimension profondément ludique. Il ne naît donc pas d'une conscience sociale ou politique mais est envisagé par André et Nicole comme un jeu ainsi qu'en témoigne la phrase : « Ils pensent qu'on veut les aider ; on veut juste se payer leur tête. » Or si les personnages refusent le politique et affichent une position rigoureuse par rapport à la langue, leur travail les met en contact direct avec la sphère sociale qu'ils cherchent tant à éviter. Nous avons déjà dit que le roman cherchait à faire état de cette « diversité sociale de langages » dont parle Bakhtine, au niveau de la diégèse cette volonté se traduit justement par l'emploi qu'occupent André et Nicole et qui les met au cœur même des discours que produit la société québécoise. Leur métier les met en effet au contact de textes produits par des syndicats, par des magazines populaires, par la publicité « capitaliste ». La critique des discours repose donc pour André et Nicole sur la façon dont sont énoncés ces discours plutôt que par une critique des idées que ces discours contiennent. Ils affirment ainsi que leur domaine est celui des «sens» et pas celui des «idées». Cette dichotomie opérée par le narrateur est fortement satirique puisqu'elle insinue que les idées n'ont pas nécessairement de sens, de signification. Les deux personnages critiquent donc les « fautes de bon sens », les erreurs de typographie ou de grammaire, s'indignent des jeux de mots faciles de la publicité et voient une corrélation entre l'intelligence des lecteurs et la rigueur avec laquelle le texte a été corrigé. Ainsi le fait qu'ils décident de ne pas corriger la phrase qui provoque l'hilarité de Nicole nous permet de voir qu'ils refusent le politique non par incompréhension mais par une réelle volonté de ne pas s'impliquer.

3.2.2 Politique et prises de positions

À travers leur métier de correcteur, André et Nicole se retrouvent donc confrontés à différents types de discours qui renvoient à la réalité sociale du Québec des années soixante et soixante-dix. Et bien qu'ils manifestent à plusieurs reprises leur manque d'intérêt pour la politique, les personnages qui les entourent, de Roger à Catherine, en passant par Laïnou, ont tous une opinion politique marquée. Cette dernière partie de notre réflexion nous permettra

de voir comment des sujets aussi sensibles que ceux qui ont trait à la politique sont traités par l'œuvre.

Roger et La Bombe Q, une politique caricaturale

Dans l'extrait cité précédemment André et Nicole se retrouvent face à des textes produits par des syndicats. Textes dont ils critiquent surtout les erreurs de « sens ». Le procédé caricatural se met en place très tôt dans le texte. Le nom fictif donné par l'auteur aux syndicats, « Syndicat national des S.R.D. et des V.G.L. » rend compte du fait que le texte ne vise pas une cible particulière mais cherche plutôt à s'amuser en mettant en lumière, en exagérant certains traits particuliers. Dans l'extrait, le portrait qui est fait des syndicats – portrait qui s'appuie uniquement sur leurs discours – bien qu'amusant, reste un portrait acide. En effet, André et Nicole à travers leur correction reprochent aux textes des syndicats (et donc aux syndicats eux-mêmes ?), leurs erreurs et leurs manques de « bon sens ». Le fait que le narrateur mentionne les erreurs dans les calculs des textes syndicaux permet de se questionner sur la validité des discours écrits par les syndicats et donc également de remettre en question leurs idées. De la même façon, le texte dépeint les syndicalistes comme des « innocents », qui ne réfléchissent pas suffisamment. André et Nicole avouent ainsi chercher à « se payer leur tête », et décident de ne pas leur faire part des « équivoques » « trop subtiles pour eux » présents dans leur texte. La mention du proverbe « Aux innocents les mains pleines » vient confirmer le fait qu'André et Nicole remettent en question l'intelligence des syndicats, remise en question que vient confirmer la dichotomie qui est opérée par André entre les « idées » et les « sens », ainsi que nous l'avons vu plus haut.

L'exemple de l'analyse historique

Si le portrait que dresse le narrateur des discours syndicaux est déjà caricatural – erreur dans les données statistiques, fautes de bon sens, idées vides de sens,... - la revue de Roger, « La Bombe Q », et surtout l'analyse historique qu'il donne à corriger à André et Nicole, viennent ajouter à cette caricature et font même figures d'exemple.

On n'était pas aussitôt revenus du fin fond de Ville d'Anjou que Roger nous téléphonait pour nous proposer une job de 400 pages.

- C'est une analyse historique hégélienne marxiste-léniniste. C'est publié par *La bombe Q*. On prend un petit virage vers le centre... On s'est mis ensemble pour écrire un petit bouquin pour faire comprendre au peuple comment que c'était devenu inévitable. On a fait ça vite ; ça fait que ça nous prend des bons correcteurs. Combien ça va me coûter ?¹³⁴

La description par Roger de son projet est à la fois hilarante et critique. La succession d'adjectifs qualificatifs « hégélienne marxiste-léniniste » suivi de la phrase « On prend un petit virage vers le centre » est profondément ironique. Ici, l'auteur se moque véritablement de ce genre de discours et en dresse un portrait assez cinglant. Roger, dont la richesse est souvent mise de l'avant par l'œuvre, semble en effet être l'incarnation dans le roman du proverbe cité un peu plus haut et qui concernait les syndicalistes, « Aux innocents les mains pleines. » Ainsi, l'argument invoqué par Roger pour justifier la création de cette analyse est complètement vide de sens et permet de prendre conscience de son *innocence*, au sens de simplicité d'esprit. Roger affirme ainsi chercher à : « faire comprendre au peuple comment que c'était devenu inévitable ». Si André et Nicole n'affichent aucune complaisance à l'égard de Roger ou des syndicalistes, il en va de même de la façon dont ils traitent le texte de Roger. Ainsi, l'analyse historique de Roger se transforme rapidement dans la bouche d'André et Nicole en « analyse hystérique géhennienne »¹³⁵. La correction de cette analyse va donner lieu à une critique qui, cette fois, dépasse le cadre de la langue pour atteindre celui des idées. En effet, dans l'extrait suivant, André et Nicole se lancent dans une critique de la politique québécoise :

Ça passe son temps à seriner que ça lutte contre la misère de l'homme québécois puis ça agit comme si la *quhébetude* (oui oui, c'est bien comme ça qu'ils appellent ça) était leur club select, le salon précieux de Madame Bufferine.

¹³⁴ *L'Hiver de force*, p. 64

¹³⁵ *Op.cit*, p. 70 et p. 74

On ouvre une chemise. On lit au hasard. Pour se donner du pep pour commencer. « *Pelletier est un étapiste. Il ne croit pas à la vertu du globalisme.* » Fuck ! Le style nous déprime catégoriquement. Et puis ils parlent tous de Pelletier, Trudeau, Marchand. Ils pensent que c'est en disant du mal des autres qu'ils vont nous embarquer, ils rêvent en couleurs. S'ils veulent nos votes qu'ils versent des larmes. Moins de calembours puis plus de sentiments hostie de sacrement. Qu'ils montrent un peu qu'ils sont pris dans la même quuhébétude que nous. Qu'ils niaient puis qu'ils pleurent ! Oui oui !¹³⁶

S'attardant peu sur le style « déprimant » du texte de Roger, le narrateur se lance ici dans une critique des discours politique, et d'un discours en particulier, celui de la québécoité. Discours de « l'affirmation de l'identité québécoise et de l'exigence de la libération du pays » pour reprendre la définition qu'en donne Jacques Pelletier¹³⁷, la québécoité se transforme ici en « quuhébétude ». Ce discours de l'*affirmation*, de l'*identité* est donc critiqué ici de façon ironique puisqu'il se transforme en un discours de l'inaction, de l'absence d'identité – puisque les politiciens ne font que « [dire] du mal des autres » – un discours qui divise et segmente au lieu de rassembler. Si nous ne suivons pas la voie de la lecture politique de l'œuvre de Ducharme, mentionnons toutefois ici la lecture faite par J. Pelletier de cette notion de « quuhébétude » :

L'Hiver de force est aussi lisible à la lumière d'un autre discours : celui de la québécoité. [...] Ducharme reprend ce discours mais en l'inversant et en en faisant la critique sur le mode ironique. En exergue, il place un texte d'Édouard Montpetit, idéologue nationaliste des années trente appelant les Québécois, pour être reconnus comme des égaux, à cultiver le « culte de la supériorité », texte dont tout son récit montrera le caractère absurde. La québécoité – discours de l'affirmation nationale – devient chez Ducharme la « quuhébétude » c'est-à-dire un discours « quétaine », sans signification autre que de mettre en évidence la dimension passéiste, réactionnaire, anachronique du patriotisme québécois.¹³⁸

¹³⁶ Op.cit., p.68

¹³⁷ Jacques Pelletier, *Lecture politique du roman québécois contemporain*, p. 8

¹³⁸ Op.cit.

La caricature des discours politiques prend donc ici une nouvelle tournure puisqu'elle se fait porteuse d'un message, ou à tout le moins, porteuse d'une opinion. Deux éléments sont ici à mentionner. Premièrement, il est important de noter que la critique est ici « purement négative », et qu'« aucune solution de remplacement »¹³⁹ n'est proposée par le narrateur. Deuxièmement, si la critique de la part du narrateur semble porteuse d'un point de vue précis sur la politique, il est important de rappeler que le texte met surtout de l'avant le fait qu'André et Nicole se moquent de tout ce qui appartient au social, et se moquent donc des idées politiques. Cette prise de position correspond donc à une exception dans le roman. Portée par un personnage caricaturé, qui n'attire la sympathie que par son innocence et qui tient des discours absurdes dont le contenu manque souvent à l'appel, la politique est relativement mise à mal par l'œuvre.

Une conscience politique problématisée

Au contraire des personnages principaux, les personnages secondaires affichent dans le roman des idées très arrêtées, qu'il s'agisse de politique ou bien de culture, comme nous l'a montré le chapitre précédent. Entourée par un mari syndicaliste occupé à « décoloniser le Québec »¹⁴⁰ et un père « fédéraste »¹⁴¹, Catherine possède une opinion politique marquée et l'exprime à plusieurs reprises tout au long du roman. S'il est intéressant de voir à quel point les personnages secondaires sont engagés politiquement c'est essentiellement parce que cela nous permet de mettre en évidence le désintérêt profond d'André et Nicole pour ces questions. Dans l'extrait suivant, André et Nicole réagissent de façon étonnante au récit de Catherine :

Autant que ma mère est cool autant que mon père est con. Con élitiste fédéraste dégoûtant. Quand Pierre Laporte a été exécuté, ça a tout pris pour qu'il étrangle pas d'une seule main, écrasé dans son lazy-boy, tous les membres des quarante-deux

¹³⁹ Op.cit.

¹⁴⁰ *L'Hiver de force*, p. 44

¹⁴¹ Op.cit, p. 221

cellules du F.L.Q. Scandalisé. Mais au fond il était content ; il jouissait, le puant ; pas un poil de sec ! Il calculait qu' « après un meurtre crapuleux pareil bien exploité par la presse fasciste, personne oserait plus voter séparatiste » ! Il se disait : « Plus de danger pour mon cul, pour mon Trudeau puis pour mon Royal Canadian Trust ! » Je sais pas comment Poulette a fait pour se laisser fourrer par ça.

- Continue, c'est si bon quand tu parles ! Y a tellement longtemps qu'on a hâte que tu nous ouvres ton cœur.

Le discours de Catherine est un discours fortement engagé et extrêmement critique envers les fédéralistes, traités ici de « fédéras ». Or, la critique n'a ici aucune utilité puisque André conclut en disant « Y'a tellement longtemps qu'on a hâte que tu nous ouvres ton cœur. » Se moquant ainsi complètement du contenu de son intervention, André et Nicole ne manifestent aucun intérêt pour la politique. Le récit de la réaction du père de Catherine à l'assassinat de Pierre Laporte, est complètement sapé par l'intervention d'André. Le couple Ferron semble ainsi imperméable aux discours politiques puisque même les plus polémiques ne suscitent chez eux aucune envie de participation ou d'engagement. Un peu plus loin dans le roman, Catherine se lancera dans une diatribe engagée contre l'Église (p.254-255) puis critiquera la médiocrité du peuple québécois (p.256-257). Ces deux sujets, pourtant fortement polémiques, ne provoqueront chez les Ferron aucune réaction à part celle de Nicole : « Quels bavasseux ! ». Utilisant dans ces deux extraits le discours indirect libre ou le discours direct il est important de noter ici qu'il n'y a aucun phénomène d'hybridisation ou de stylisation, la voix du narrateur ne vient jamais se confronter à celle des autres énonciateurs, preuve du manque d'intérêt pour André et Nicole pour la politique. La conscience politique des autres personnages contraste donc avec l'absence de conscience politique d'André et Nicole.

André et Nicole, l'épisode du bock

Nous l'avons vu à plusieurs reprises, André et Nicole fuient tout ce qui a trait au social, et se moquent surtout des discours produits par la société. Dès le début du roman, ils manifestent leur désintérêt pour le politique : « Pompidou, Baudouin, Trudeau sont corrects. Ils ne veulent rien changer ; ils sont contents que nous restions épais comme nous sommes.

Ils nous laissent jouer tranquilles dans notre coin pourvu que nous les laissions jouer tranquilles dans le leur. Plus ces gens-là n'ont pas d'idées, plus on les aime. »¹⁴² Critique du manque d'idées, du manque de jugement des politiques, ce qu'André énonce surtout ici en fait c'est son absence d'intérêt pour le politique. Il est tout à fait intéressant de noter que dans la version manuscrite, Pompidou, Baudouin et Trudeau sont qualifiés d'« inertes »¹⁴³ et non pas de « corrects ». Le changement de vocabulaire permet de voir que ce que le texte contient en germe, y compris dans sa version finale c'est le manque d'idées des politiciens, manque d'idées que semble tout à fait accepter le narrateur puisque l'inertie des politiciens se transforme en quelque chose de « correct ». Chloé Spandonide a noté, dans sa critique génétique du roman, le changement de vocabulaire, changement qui ne fait qu'accentuer selon elle le cynisme et la dérision du narrateur, de l'auteur, par rapport à la société.

Au paragraphe suivant, l'auteur effectue encore quelques corrections : alors qu'il qualifiait Pompidou, Baudouin, et Trudeau d'« inertes », il se ravise et préfère le qualificatif « corrects »; il ajoute également une parenthèse – encore un procédé propre à Ducharme –, effectue quelques ajouts ponctuels et réécrit la phrase qui clôt l'*incipit* : « C'est ça des vrais amis, des potes, des chums. » est remplacée par : « Plus ils n'ont pas d'idées, plus on les aime. ». Une phrase ironique fait place à une seconde, tout aussi ironique, qui donne lieu à une critique supplémentaire : les dirigeants n'ont pas d'idées. À l'étape des épreuves corrigées, il ne s'agit pas pour Ducharme de changer l'histoire déjà écrite, mais plutôt de jouer avec les mots en augmentant constamment la dérision et le cynisme qui sont devenus, au fil de ses publications, ses véritables marques de commerce.¹⁴⁴

Au début du chapitre précédent nous avons questionné leur culture afin de savoir si leur absence de prise de position était liée à leur naïveté ou si elle correspondait plutôt à une réelle volonté de ne pas s'impliquer dans les débats, c'est-à-dire dans la société. Dans l'extrait suivant André et Nicole manifestent une fois de plus leur désintérêt pour la politique :

¹⁴² *L'Hiver de force*, p. 16

¹⁴³ Voir *Annexes*, p. 122

¹⁴⁴ Chloé Spandonide, *L'invention romanesque chez Réjean Ducharme. Parcours de la genèse de L'Hiver de force*. Mémoire de maîtrise. UQÀM. p. 46-47

L'endroit était tout désigné pour offrir à la voyageuse son cadeau de bienvenue, une espèce de genre de sorte de bock à bière. C'était une œuvre d'art, d'une création de Michel Colbach, le céramiste favori de la Toune. C'était un vase-potiche sans ouverture; mais cette singularité, personne n'en a fait grand cas. Quelqu'un a dit : « Sacré Michel, il sort toujours quelque affaire qui tient pas debout » (sur l'air de : à fréquenter des génies on s'habitue au génie), et puis c'est tout. Le vrai gag du bock, c'était ce qui était gravé dessous. L'œuvre, portée à l'envers, passait de main en main : « Flippant, sublime, outrageant, too much... » Nous on n'avait pas hâte de voir ce que c'était, on avait trop peur de ne pas avoir une bonne réaction ; avec ça que plus notre tour approchait plus le choix des superlatifs se raréfiait. Tout le monde riait ; on s'est dit : « Si on trouve pas de mots assez pertinents, on pourra toujours s'en tirer en riant plus fort. »

Mais quand c'est arrivé, quand je l'ai lu, le fameux P.Q. mon Q, la pression était trop grande, j'ai perdu mon jugement, je suis parti au galop sur une piste complètement fausse. Je trouvais sympathique que ces engagés enragés se moquent grivoisement de leur apostolat, et j'ai vu l'occasion de désarmer mes trop fortes tendances réactionnaires...

- Province de Québec mon cul ! Ah c'est bon ! Ah je suis bien d'accord !

Ah qu'ils ne l'ont pas trouvée drôle ! Ah quel froid ça a jeté !

Ils ont observé une minute de silence, comme après la mort du président Kennedy. Seule Nicole avait compris que je n'avais pas fait exprès de confondre Province de Québec et Parti Québécois. Elle m'a mis au courant de mon erreur aussitôt que possible, tout bas, à l'oreille. J'ai dit : « Je vois », mais je ne voyais pas plus. Pour des séparatistes convaincus, le Parti Québécois n'était-il pas aussi peu profanable que la Province de Québec ? C'était la tour de Babel.

Nicole a suivi la Toune aux toilettes pour lui demander des éclaircissements. Elle n'a pas voulu lui en donner. Elle a haussé les épaules d'une façon détachée avant de répondre mystérieusement :

- C'est une inside-joke... Des chicanes entre modérés et radicaux de la même espèce... Des querelles intestines intellectuelles amicales...

- Qu'est ce que ça veut dire, je comprends pas ?

- Chanceuse !¹⁴⁵

La métaphore de la tour de Babel caractérise tout à fait bien cet extrait. Plus que des dissensions politiques, ce que cet extrait met à jour ce sont des erreurs de compréhension,

¹⁴⁵ *L'Hiver de force*, p. 106-107

erreurs de compréhensions liées aux différents courants de pensée. Derrière l'erreur d'André il y a donc une critique du brouhaha, de la confusion semée par tous les discours politiques. L'« éclaircissement » « [mystérieux] » donné par La Toune vient en effet confirmer la complexité du discours politique d'où la difficulté pour André et Nicole de s'y retrouver et d'où surtout leur volonté de ne pas en faire partie. Le désintérêt pour le politique est en fait plus une critique des discours incohérents que la politique produit qu'un désintérêt pour les idées politiques en elles-mêmes. Dans l'extrait suivant, André retranscrit un dialogue entre Catherine et deux intellectuels :

La politique, on trouvait ça cheap and heavy, grazéviskeux. On a vu notre (absence d') opinion se confirmer ce soir encore en assistant sans rien dire à une chicane qui a pris à l'Accroc entre Laïnou et deux jeunes intellectuels antipathiques admirateurs de notre Toune.

- Si t'es pas pour le mieux-être de la collectivité, Laïnou, t'es contre. Y a pas personne d'anar, y a pas personne de libre, on est tous dans la marde, pour ou contre !

- Moi je suis pour moi, comme les autres, comme tout le monde ! Moi je trouve les autres cons, et vous me faites chier tous les deux, comme tout le monde !

- Ce que tu fais pas pour nous aider à ériger une société meilleure, ça nuit, pas moyen de sortir de là, pas de paradoxe qui tienne !

- C'est le péché par omission. Je le sais, je l'ai appris dans mon manuel de catéchisme, quand j'étais petite !

- Tu pathétises ! Tu fuis dans l'émotion l'évidence de ta responsabilité ! Tu te laves les mains dans des larmes de crocodile !

- Vous puez le dogme rassis ! Vous flattez des consciences contentes de jésuites gras sous vos airs casseurs et de défonceurs ! Vous croyez ce que vous dites comme si vous étiez inspirés par l'Esprit-Saint ! Vous me faites marrer ! Curés ! Curés ! Curés ! Tout ce que me donnent vos sermons, c'est l'envie de faire le contraire ! Votre paradis rempli d'intellectuels engagés, de Chinois tous habillés pareil, de forcenés de la pollution, je veux pas y aller, je crèverais d'ennui ! Vos saints me dégoûtent tellement de votre bien qu'ils me donnent envie de faire votre mal ! Dites-moi ce qu'il faut faire pour être damné par les petits cons pontifiants de votre espèce... que je le fasse... tout de suite !

Et pendant que les bavasseux bavassent les vivants vivent la vie que les bavasseux leur ont bavassée en attendant qu'ils leur en bavassent une autre : communiste, fasciste, nudiste...¹⁴⁶

¹⁴⁶ *L'Hiver de force*, p. 198

Il est intéressant de noter ici que le dialogue n'est pas retranscrit au discours indirect libre, comme c'est souvent le cas dans l'œuvre. Au contraire, l'auteur choisi de retranscrire ce dialogue au discours direct, ce qui permet de mettre encore plus en évidence les failles du discours. Le discours de Catherine et des deux intellectuels est en effet rempli de clichés, d'expressions toutes faites, de mots vides de sens, de références obscures si bien qu'il est quasiment impossible de comprendre leurs points de vue. Le reproche du narrateur repose donc sur cette absence de sens dans les discours politiques, absence de sens qui fait en sorte que, pour lui, le communisme, le fascisme ou le nudisme, servent tous à la même chose, c'est-à-dire à rien. Enfin, il serait intéressant ici de dresser un parallèle entre l'intertextualité et les discours théoriques que critique le narrateur. En effet, pour le narrateur, amoureux de la langue française, gardien du « sens » des mots, tous les discours, puisqu'ils sont constitués du même matériel, s'équivalent. Il y a donc une intertextualité fondamentale, intertextualité qui annule la validité de ces discours. Le communisme, le nudisme et le fascisme parce qu'ils reposent sur des discours, sur des mots, sont ainsi pour le narrateur des discours qui se ressemblent. Le brouhaha, l'effet de « Tour de Babel » des discussions politiques citées dans le texte permet de mettre en évidence justement cette intertextualité, le fait que tous les discours, même les plus radicalement opposés, se ressemblent en fait. La critique de la politique repose donc avant tout sur une critique des discours plutôt que sur une critique des fondements idéologiques qui composent ces discours.

Conclusion

Ce chapitre nous aura donc permis de confirmer l'hypothèse selon laquelle l'œuvre est avant tout un roman qui cherche à faire état de tous les discours produits par la société québécoise de l'époque. Par leur naïveté, mais aussi par leur amour et leur purisme à l'égard de la langue française, André et Nicole mettent en valeur tout au long du roman les discours des autres personnages. Discours toujours présentés de façon critique. L'importance dans la société québécoise des discours sur l'art et sur la politique se retrouve ainsi dans le roman, mais de façon inattendue, puisque les personnages principaux refusent de prendre part à ces débats. L'analyse textuelle de certains extraits nous aura toutefois permis de comprendre que Nicole et André possèdent une opinion arrêtée sur ces questions. Qu'il s'agisse d'art ou de

politique, ce que les personnages critiquent majoritairement c'est l'absence de sens. Dans un extrait cité plus haut ils affirmaient d'ailleurs que leur métier était celui du « sens ». Il semble donc logique qu'ils critiquent l'art abstrait de Laïnou et de Pierre Dogan, comme les discours abstraits produits par Roger ou par Catherine à propos de la politique.

La représentation de l'art dans le roman, bien que profondément critique, rend toutefois compte de l'évolution de ce domaine au Québec et rend également compte des débats théoriques qui sont en jeu à l'époque. Contrairement à l'expérience qu'André et Nicole faisaient de la culture populaire ou de la culture savante – se forçant à regarder la télévision ou à lire *La Flore laurentienne* – les deux personnages ont un point de vue tout à fait différent sur l'art puisqu'ils ont été étudiants aux Beaux-Arts et ont une expérience en tant qu'artistes. Cette vision « de l'intérieur » nous aura permis de comprendre que leur attitude nihiliste, leur refus, leur critique extrêmes se dirige vers toutes les sphères de l'existence, y compris celles qu'ils semblaient apprécier. Si le roman rend compte des arguments de l'époque pour critiquer l'art abstrait, la critique d'André et Nicole s'appuie non pas sur le discours critique de l'époque mais sur un discours qui ne fait pas autorité, un discours produit par une artiste qu'ils connaissent, Laïnou. C'est en effet à travers son discours que le narrateur critique la position de supériorité qu'elle se donne en tant qu'artiste et c'est également à travers son discours qu'il peut critiquer son art, vide de sens selon lui, et le milieu artistique au grand complet. Le personnage de Laïnou fait donc figure d'exemple et permet au narrateur de livrer une critique plutôt sévère de ce milieu. Le procédé est assez similaire avec le personnage de Catherine qui par son attitude supérieure sert elle aussi d'exemple pour critiquer l'art plus commercial. Encore une fois cette critique s'exprime surtout à travers le discours de Catherine, discours dont les tournures de phrases, le vocabulaire, rendent compte de son appartenance à un groupe. Car à travers cette critique des discours, des productions artistiques vides de sens et qui trouvent quand même l'intérêt du public, ce que le narrateur exprime ici c'est son refus d'appartenir à quelque groupe que ce soit, son refus de faire partie de la société.

Il en va de même pour la politique. Omniprésente dans le roman, à travers les personnages secondaires, elle est fréquemment mise à mal par le roman et le narrateur rend compte souvent de son désintérêt pour ce sujet. Encore une fois, la critique repose sur

l'observation des discours politiques. Discours qui sont vides de sens, insignifiants et qui créent la confusion chez André et Nicole, comme en témoigne l'épisode du bock. Dans son analyse, Élisabeth Nardout-Lafarge rend également compte du fait que le refus du politique n'est en fait que le refus pour les personnages principaux d'appartenir à un groupe :

La lucidité, qui s'oppose aux croyances et exige qu'on déconstruise surtout celles auxquelles on tient le plus, commande la morale ducharmienne, renvoyant toutes les appartenances à des « illusions groupales » selon l'expression que j'emprunte encore à Pierre-Louis Vaillancourt. Si certaines illusions sont des nécessités vitales comme l'amour, d'autres sont résolument néfastes et violemment dénoncées dans et par l'écriture de Ducharme, l'appartenance politique surtout, avec ses certitudes et ses mots d'ordre. Comme l'a montré Gilles McMillan en citant *Le nez qui voque*, chez Ducharme, le discours politique a maille à partir à la fois avec les voix qu'entend Jeanne d'Arc et celle de Goebbels qui parle d'une « voix forte, les bras crispés de véhémence » (NV, 248), ces voix se trouvant réunies de manière assez troublante dans un même paragraphe où Mille Milles semble déplorer qu'aucun « devoir » ne « le fasse soldat » (NV, 257). Le texte s'acharne à éconduire tous les projets idéologiques, tous les messianismes, qui sont décrits, à l'incipit de *L'hiver de force*, comme des « jumbo-bateaux garantis tout confort jusqu'à la prochaine nouvelle vague » (HF, 13). Une telle position correspond, sur le plan éthique comme sur le plan politique, à un choix obstiné de la marge, du bord, au prix même, comme l'a bien vu Micheline Cambron dans son analyse de *L'hiver de force*, de sombrer, à la marge de la marge.¹⁴⁷

Ainsi, à travers la représentation des discours sociaux, le narrateur semble plus chercher à affirmer son indépendance qu'à livrer une critique engagée sur les sujets polémiques de l'époque. Dans notre conclusion générale nous aurons l'occasion de revenir sur cette attitude nihiliste et sur le rapport qu'entretient le texte avec ces discours sociaux. L'analyse de la représentation des discours sur l'art et la politique nous aura donc permis de comprendre que si l'œuvre est profondément ancrée dans son époque, elle cherche plus à questionner la possibilité pour les personnages d'exister en dehors de ces discours produits par la société, qu'à livrer véritablement une critique de ces discours.

¹⁴⁷ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*. P. 21

CONCLUSION

Mais des fois je me demande si c'est vraiment moi qui est *absente aigüe*, qui est pas là, jamais là, je me demande si c'est pas les autres plutôt... Des fois je trouve que c'est la vie qui est absente, pas moi... Je suis prête, moi : c'est pas de ma faute si y a rien qui vient. [...] Si y'a rien que des hippies, des séparatistes et des fédéralistes, où voulez-vous que je me mette?¹⁴⁸

Où se mettre ? Où exister ? D'où parler ? Voilà autant de questions soulevées par le roman et que traduit, schématiquement et naïvement, cette intervention de Laïnou. Si cette citation fait directement référence aux problèmes de conscience politique qu'éprouve Laïnou, elle fait écho, à un niveau plus global, à des questions posées par l'œuvre et auxquelles sont confrontés les deux personnages principaux. La question des points de vue est ainsi une des questions centrales de l'œuvre de Ducharme. Nous avons pu voir à plusieurs reprises à quel point l'identification du point de vue du narrateur était complexe et aussi à quel point la voix de l'auteur peinait à émerger. Dans cette conclusion nous reviendrons ainsi sur le travail fait tout au long de cette étude ainsi que sur les réponses apportées par nos analyses tout en montrant quel rôle jouent les différents points de vue dans la construction de la satire.

La question de la position du narrateur apparaît comme l'un des problèmes majeurs du roman. En effet, avant de déterminer si l'œuvre a bien un caractère satirique ou non il est important de déterminer quelle position occupe le narrateur dans l'œuvre, où il se *met*, pour reprendre le terme cité plus haut par Laïnou. Notre analyse de l'œuvre nous aura permis de

¹⁴⁸ *L'Hiver de force*, p. 111

révéler que l'œuvre met souvent en évidence le caractère naïf des deux personnages principaux. Nous avons montré dans nos analyses que cette naïveté était souvent feinte et contribuait en fait à mettre l'emphasis sur le contenu de leur critique. La naïveté étant ainsi souvent utilisée comme un prisme déformant à partir duquel le lecteur peut regarder et qui grossit les défauts, les failles et les travers des éléments critiqués, ridiculisés par le narrateur. Cette utilisation de la naïveté, combinée à divers procédés rhétoriques et stylistiques contribue à rendre l'identification du point de vue du narrateur difficile. L'utilisation de l'intertextualité ajoute à cette difficulté, puisqu'il est encore plus difficile de juger de la naïveté des personnages principaux lorsque l'on se retrouve en présence de citations ou de références qui prouvent qu'ils détiennent un certain savoir. Mais l'enjeu de l'œuvre n'est pas de déterminer si André et Nicole sont ou non naïfs. Leur naïveté, ainsi que nous l'avons dit plus tôt, est un outil rhétorique pour mettre en valeur les discours produits par la société québécoise. Ce sont ces discours qui sont le véritable enjeu de l'œuvre. Le procédé de dialogisme apparaît comme le procédé qui permet le plus la mise en valeur des discours tout en continuant de rendre complexe l'identification du point de vue du narrateur. Ainsi, il tend à brouiller l'identification d'un seul point de vue en faisant se rencontrer au sein d'un même énoncé, plusieurs voix, et donc plusieurs points de vue (notamment grâce aux phénomènes d'hybridisation et de stylisation). Cette utilisation de procédés stylistiques relativement complexes permet en outre de livrer un portrait assez représentatif de l'ensemble des discours sociaux produits par le Québec de l'époque, ce que Marc Angenot nomme le *discours social*. Car si l'attitude extrêmement critique des deux personnages, qui confine parfois au nihilisme, est ce qui frappe lors d'une première lecture, ce qui est en fait mis de l'avant par le roman, ce sont tous ces discours sociaux, tous ces points de vue différents sur la société québécoise de l'époque. Le recours au dialogisme permet ainsi de rendre compte de cette volonté chez l'auteur de faire état de tous ces différents discours sur la politique, sur l'art, sur la société en général. Mais ils rendent également compte d'une volonté de brouiller les pistes en rendant difficile l'attribution d'un point de vue au narrateur. Le fait que le narrateur se moque de tous les discours, de tous les points de vue de façon souvent naïve et sans jamais tenter de proposer un nouveau point de vue montre qu'il y a bel et bien chez lui une volonté de ne pas appartenir à ces débats. Le dialogisme permet également au narrateur de transcrire différentes voix, différents discours et donc de mettre en évidence, en *valeur*, leurs caractéristiques :

vocabulaire, tics de langage, syntaxe etc. En mêlant son discours à celui d'autres personnages, par le recours au dialogisme, le narrateur permet cette mise en valeur d'autres discours. Le dialogisme permet également la multiplication des points de vue au sein d'un même énoncé, rendant ainsi difficile l'identification du point de vue du narrateur et donc par là-même de celui de l'auteur. Le refus du narrateur d'appartenir à un groupe, de prendre position dans les débats qui agitent la société de l'époque remplit la même fonction que le caractère naïf qui lui est souvent attribué. En effet, dans les deux cas, les discours produits par la société québécoise sont mis en valeur. La naïveté et le refus de la part du narrateur de prendre position fonctionnent donc ainsi comme des cadres qui permettent de mettre en évidence les discours, et bien évidemment aussi leurs failles. Même s'il y a chez le narrateur une volonté de mettre à mal les discours il y a en même temps une volonté d'en faire état de façon la plus juste possible, d'où le recours aux divers procédés dialogiques. La naïveté des questions que posent André et Nicole et la façon dont ils traitent, à la fois avec distance et dédain, les discours auxquels ils se retrouvent confrontés, éclairent d'autant plus les failles des discours et permettent de remettre en question leur légitimité.

Si la critique est mise de l'avant par le roman, et s'il reste pertinent de se demander si l'œuvre fait effectivement une satire des discours sociaux du Québec des années soixante et soixante-dix, il semble que, plus que la dimension critique, satirique de l'œuvre, c'est son rapport à la langue, aux discours qui est surtout mis de l'avant. Ainsi, il nous semble important d'affirmer, à la suite de Micheline Cambron, qu'une des questions principales posées par l'œuvre est de savoir s'il est possible d'avoir un discours autonome, dépendant de tous les autres discours produits par la société :

« Peut-on être contre ? disent Nicole et André, peut-on exister et parler en dehors du champ balisé du discours culturel, surtout lorsque celui-ci s'insinue dans les moindres recoins de la vie, à travers la télévision, la littérature, la chanson, les slogans, les idées toutes faites, les noms et les surnoms, la publicité, bref tout ce qui est de l'ordre du langage ? »¹⁴⁹

¹⁴⁹ Micheline Cambron, *op. cit.*, p. 169

Tout au long de notre étude nous avons pu constater l'importance que prenait le discours social dans le roman et à quel point l'interaction entre ce discours et les discours des personnages était forte. L'emphase mise sur les discours, emphase rendue possible essentiellement grâce aux procédés rhétoriques et stylistiques utilisés par l'auteur, nous aura permis de nous rendre compte que ce que l'œuvre tente de mettre de l'avant, ce sont avant tout ces discours, et la façon dont la communication entre ces différents discours s'opère. Mais il n'en reste pas moins que le rôle joué par les personnages principaux face à ces discours est problématique. Ainsi, notre analyse nous aura permis de voir que la mise en scène des discours sociaux permet à la fois de mettre en évidence ces discours, leur forme, leur contenu, mais aussi de questionner le point de vue du narrateur face à ces discours. Comment en effet ne pas questionner le rejet affirmé d'André et Nicole pour la politique, leur désintérêt pour le milieu des arts, leur refus de s'impliquer dans quelque groupe que ce soit ou encore leur attitude désinvolte et absurde face à la société de consommation, alors en plein essor ? Et enfin comment ne pas questionner la présence d'une œuvre qui utilise tant le contexte social sans pour autant jamais réellement livrer un point de vue clair sur ce contexte qui intéresse pourtant la majorité des artistes et des intellectuels de l'époque ? L'hypothèse de la satire semble alors la plus probable, qui plus est dans la mesure où la critique est tellement mise en avant et valorisée par les personnages principaux. Or nous avons pu constater que cette critique relève en fait plus de la caricature et ne propose aucune solution de remplacement. Peut-on alors dans ce cas là parler encore de satire ? Dans son ouvrage, *La Parole pamphlétaire*, Marc Angenot livre une définition intéressante de ce qu'est la satire et nous permet de comprendre sous quelles formes cette satire peut se déployer dans une œuvre :

Le genre satirique développe une rhétorique du mépris. La démonstration, s'il y en a une, se borne à mesurer l'abîme qui sépare l'erreur adverse du démontrable. [...] C'est pourquoi la satire peut prendre alternativement ou simultanément deux formes : la forme descriptive et partiellement argumentée du *tableau grotesque* (êtres et idées) ou la forme narrative du *récit satirique, carnavalesque*, marqué par le rire d'exclusion où il s'agit de *montrer* en grossissant les traits.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982, p. 36

Cette citation nous permet de comprendre que *L'Hiver de force* correspond bel et bien à une forme de récit satirique, plus précisément, à ce que M. Angenot nomme un « récit satirique, carnavalesque » dans lequel il s'agit de « montrer en grossissant les traits ». Ainsi, à la lecture de l'œuvre et grâce aux analyses que nous avons menées, il nous semble logique d'affirmer qu'il y a bien une intention satirique derrière la mise en scène de ces discours. Mais ici la satire n'a pas pour but de dénoncer, d'établir un nouvel ordre, de proposer une nouvelle idéologie mais seulement de mettre en « valeur » les discours produits par la société, en grossissant leurs traits, c'est-à-dire en mettant en évidence toutes les idées reçues, clichés et autres tics de langages qu'ils recèlent. Dans cette optique-là, les deux personnages principaux, André et Nicole, apparaissent en fait comme deux messagers qui, dans leur vaine tentative d'exister en dehors du discours social (tentative vaine puisque le roman se clôt sur un silence forcé, seule forme d'expression qui semble être possible dès lors que l'on souhaite s'affranchir du discours social¹⁵¹) mettent en évidence les forces et les faiblesses des discours et montrent comment ces discours peuvent au contraire desservir les idéologies qu'ils sont supposés mettre en valeur. Ainsi, la naïveté d'André et Nicole face à la politique notamment, n'est en fait qu'une façade, un moyen de mettre d'autant plus en évidence l'absurdité de certains discours. De façon plus générale, l'attitude extrêmement critique d'André et Nicole, ce que Micheline Cambron nomme leur « être-contre », sert à mettre en valeur le discours hégémonique, la *doxa*. En effet, en critiquant tous ces discours, tous ces groupes, André et Nicole livrent un portrait intéressant du discours hégémonique du Québec de l'époque. Nous avons vu dans notre premier chapitre que les groupes dissidents, ceux qui cherchent à s'opposer justement à cette doxa, appartiennent en fait également à ce discours. C'est par exemple le cas du mouvement contre-culturel qui, même s'il cherche à s'inscrire en marge des discours principaux de l'époque, s'inscrit dans ce discours hégémonique et renseigne en fait sur ce même discours. Or il semble que ce qu'André et Nicole cherchent à faire c'est de s'exclure de ce discours hégémonique en rejetant tous les groupes, toutes les idéologies, y compris les plus marginaux. Plusieurs critiques ont noté cette position extrêmement

¹⁵¹ Pour Micheline Cambron, il apparaît en effet impossible d'exister en dehors du discours social ainsi qu'elle l'affirme : « La réponse de Nicole et André est négative : refuser de participer au discours commun c'est se condamner au silence, à l'« hiver de force » dans lequel le dedans et le dehors reviennent au même. » *Une société, un récit*, p.169

marginale des deux personnages principaux et leur choix de rester en « marge de la marge ». Leur position extérieure, combinée à leur attitude malgré tout extrêmement critique, permet de mettre en valeur ces discours, ces idéologies, de les mettre en évidence, d'en grossir les traits. Nous avons vu que leur position extérieure, leur volonté de ne pas s'insérer dans quelque discours que ce soit est en fait une position utopique puisqu'ainsi que Micheline Cambron l'affirme, il est impossible d'exister en dehors du discours culturel, sans être condamné au silence. Mais quel est dans ce cas le but d'une telle caricature ? Nous l'avons déjà dit, la naïveté du narrateur et son refus d'appartenir à une quelconque idéologie, à un quelconque groupe, permet de mettre l'emphasis sur les idées reçues, les tics langagiers, etc. Ainsi, il nous apparaît que l'analogie entre *Bouvard et Pécuchet* et *L'Hiver de force*¹⁵² prend tout son sens lorsque l'on considère le but de ces deux œuvres. L'œuvre de Flaubert, bien que n'utilisant pas tout à fait les mêmes procédés que l'œuvre de Ducharme (l'ironie semble en effet un peu plus complexe dans *L'Hiver de force*) affiche pourtant un but qui semble similaire à celui de l'œuvre de Ducharme. Outre la naïveté des personnages principaux et leur tentative de lecture encyclopédique, ce qui rapproche en fait ces deux œuvres, c'est leur rapport au discours hégémonique, à cette doxa. Pour Flaubert comme pour Ducharme, il s'agit de faire état du discours social de l'époque. La volonté de faire état des « idées reçues » dans *Bouvard et Pécuchet* trouve selon nous un écho similaire dans la volonté de la part du narrateur de *L'Hiver de force* de mettre en scène toutes les strates du discours social du Québec de l'époque. Dans les deux œuvres, la naïveté sert de cadre pour mettre en valeur ces idées, ces discours, dans les deux cas également, leur volonté de s'instruire permet de douter de leur naïveté et rend le procédé d'analyse et de lecture un peu plus complexe. Pour Flaubert comme pour Ducharme il semble nécessaire de mettre en scène des personnages quelque peu marginaux et parfois naïfs afin de révéler l'essence même des discours qu'ils veulent mettre en valeur. Nous ne parlons pas ici de critique car s'il est évident dans le cas de Flaubert que le but principal de l'œuvre est de faire la critique de ces idées reçues et par là même, de la société de son temps, il est difficile d'affirmer la même chose pour l'œuvre de Ducharme. Contrairement à l'œuvre de Flaubert qui présente une vision du monde assez amère, l'œuvre de Ducharme présente un caractère ludique qui empêche d'affirmer que le roman a pour seul but de faire une critique féroce des discours sociaux de l'époque. Nous l'avons vu un peu

¹⁵² Voir à ce sujet l'analyse faite page 68 et suivantes.

plus haut, la satire dans l'œuvre a un caractère essentiellement ludique, cherchant à provoquer le rire en grossissant les traits de l'objet ciblé par la critique. L'attitude des deux personnages principaux, souvent enfantine, contribue par exemple à cette dimension ludique. De la même façon leur désengagement par rapport à toutes les sphères du social (politique, art, etc.) est tel qu'il est souvent difficile de ne pas y voir un aspect humoristique. Pensons par exemple à l'épisode du bock ou à la façon dont ils jugent l'art moderne de Laïnou. À travers les personnages d'André et Nicole, l'auteur livre donc une vision du monde assez critique, bien que moins amère et féroce que celle livrée par Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*, qui repose sur une caricature des discours sociaux du Québec. Cette mise à mal des discours, conduite grâce à divers procédés stylistiques habilement menés tout au long de l'œuvre contribue à mettre à distance ces discours. Cette mise à distance satirique permet de remettre en question l'utilité de ces discours, la pertinence des débats qu'ils proposent et permet enfin de se demander ce qui arrive dès lors que l'on choisit de rester en dehors de ces débats. La satire est donc utilisée ici afin de faire la lumière non seulement sur les débats posés par la société mais aussi afin de questionner la légitimité de ces débats, la façon dont ils sont proposés et la possibilité d'exister en dehors de ces débats. Ainsi, si la diégèse semble prouver qu'il est impossible d'exister en dehors de cette masse de discours et de débats (dont elle prouve par ailleurs souvent le caractère absurde), puisqu'elle condamne les deux héros au silence, l'œuvre, et l'analyse que nous en avons faite, nous poussent au contraire à croire que la finalité de l'œuvre n'est pas de réduire au silence et de s'exclure de tous les débats, mais bien au contraire d'inviter le lecteur à remettre en question les discours et les idéologies, afin qu'il trouve sa propre voix. Mais derrière la voix du narrateur qui se tait, derrière cette mise à distance ludique, satirique et souvent naïve des discours, se cache une voix beaucoup moins naïve, celle de l'auteur. Cachée derrière ce silence, elle semble beaucoup plus affirmée et propose en fait une récusation beaucoup plus violente de certaines idéologies. Derrière le masque que sont la naïveté et le faux nihilisme de ses personnages, la figure auctoriale que l'on devine se positionne en fait violemment contre les discours produits par la société. Grande *absente aigüe* de l'œuvre, puisqu'elle n'est jamais exprimée clairement, elle est la voix qui dit le moins et qui a certainement le plus à dire.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus théorique

Angenot, Marc. *Mil-Huit Cent Quatre-vingt neuf. Un état du discours social*. Longueuil : Le Préambule, 1989, 1167 p.

Angenot, Marc. *La Parole pamphlétaire*. Coll. « Langages et sociétés ». Paris : Payot, 1982, 425 p.

Bakhtine, Mikhaïl. « Le discours dans le roman », in Tzvetan Todorov, *Le Principe dialogique*, Paris : Seuil, 1981

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. du russe par Daria Olivier. Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris : Gallimard, 1978, 448 p.

Bakhtine, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais ou la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trad. du russe par Andrée Robel. Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris : Gallimard, 1970, 471 p.

Bakhtine, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*. Trad. du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris : Seuil, 1970, 347 p.

Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil, 1953, 125 p.

Barthes, Roland (dir. publ.). *Littérature et réalité*. Paris : Éditions du seuil, 1982, 181 p.

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Éditions du seuil, 1970, 277 p.

Barthes, Roland. « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, 1973

Brandist, Craig et Galin Tihano, *Materializing Bakhtin*. Oxford: Palgrave, 2000, 207 p.

Cambron, Micheline. *Une société, un récit : Discours culturel au Québec (1967-1976)*. Coll. "Essais littéraires". Montréal : Éditions de l'Hexagone, 1989, 201 p.

Duchet, Claude. « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n°1, février 1971

Duchet, Claude (comp.). *Sociocritique. Actes du Colloque organisé par l'Université de Paris 8 et New York University, (Vincennes, 1977)*. Coll. « Nathan Université », Paris : Nathan, 1979, 223 p.

Duverger, Maurice, *Sociologie politique*. Paris : PUF, 1968, 506 p.

Falardeau, Jean-Charles, *Notre société et son roman*. Coll. « Sciences de l'homme et de l'humanisme ». Montréal : Éditions de l'A.C.F., 1967, 234 p.

Gallays François, Sylvain SIMARD et Robert VIGNEAULT (dir.), *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*. Montréal : Fides (Archives des lettres canadiennes, tome VIII. Publication du Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa), 1992, 548 p.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil. 1982, 467 p.

Harouel, Jean-Louis, *Culture et Contre-cultures*. Paris : PUF, 1994, 303 p.

Hirschkop, Ken et David Shepherd (éd.), *Bakhtin and cultural theory*. Manchester, Manchester University Press, 1989, 224 p.

Kristeva, Julia. *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 381 p.

Kristeva, Julia. « Une poétique ruinée », préface à Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, p. 11 et suivantes

Linteau, Paul-André (dir. publ.), René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard. *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*. Coll. "Boréal compact". Montréal : Éditions du Boréal, 1986, 739 p.

Marcotte Gilles. *Le Roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*. Coll. « Échanges », Montréal : La Presse, 1976, 194 p.

Maurel, Anne. *La Critique*, Paris, Hachette, Coll., « Contours littéraires », 1994, 155 p.

Pelletier, Jacques. *Lecture politique du roman québécois contemporain*. Coll. "Essais". Montréal : Université du Québec à Montréal, 1984, 150 p.

Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : Les Belles Lettres, 2000, 74 p.

Riffaterre, Michael. « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n°41, 1981

Robin, Régine et Marc Angenot, *La Sociologie de la littérature : un historique*. Montréal : Chaire James McGill de langue et littérature françaises de l'Université McGill, 2002, 97 p.

Sartre, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un humanisme*. Coll. « Pensées », Paris : Nagel, 1968, 141 p.

Sartre, Jean-Paul. *Qu'est ce que la littérature ?* Paris : Gallimard (1948), 1975, 374 p.

Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : Éditions du Seuil, 1981, 316 p.

Zéraffa, Michel. *Roman et société*. Coll. "Sup". Paris : Presses Universitaires de France, 1971, 183 p.

Ouvrages sur Réjean Ducharme et L'Hiver de force

Archambault, Maryel. "Réjean Ducharme et la contre-culture", Thèse de doctorat, Université de Toronto, 1989

Beaudet, Marie-Andrée, « Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'Hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prise de position exemplaires de l'écrivain périphérique », *Voix et images*, vol.27, n°1, automne 2001, p.103-112

Cliche, Anne Elaine, *Le Désir du roman : Hubert Aquin, Réjean Ducharme*. Coll. « Théories et littérature ». Montréal : XYZ Éditeur, 1992, 216 p.

Gasquy-Resch, Yannick, « Le brouillage du lisible : lecture du paratexte de *L'Hiver de force* », *Études françaises*, vol. 29, n°1, printemps 1993, p. 37-46

Gervais, André. « *L'hiver de force*, comme rien », *Études françaises*, vol.10, n°2, 1974, p.183-191

Haghebaert, Élisabeth et Élisabeth Nardout-Lafarge. *Réjean Ducharme en revue*. Coll. « De vives voix ». Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 2006, 206 p.

Kègle, Christiane et Christianne Clough, « Complexité du récit, modulations génériques : *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme », *Protée*, vol. 31, n°1, 2003, p.81-92

Laurent, Françoise. *L'Œuvre romanesque de Réjean Ducharme*. Coll. « Approches ». Montréal : Fides, 1988, 174 p.

Leduc-Park, Renée. *Réjean Ducharme : Nietzsche et Dionisos*. Coll. « Vie des lettres québécoises ». Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1982, 306 p.

Mc Millan, Gilles, « Ducharme ironiste », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n°26, automne 1997, p.49 à 65

Nardout-Lafarge, Élisabeth. *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*. Coll. "Nouvelles études québécoises". Montréal : Fides, 2001, 308 p.

Piette, Alain. "Pour une lecture élargie du signifié en littérature : *L'Hiver de force*" dans *Voix & images*. IX, 2, 1986, p.301-311

Randall, Marilyn. *Le Contexte littéraire : lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*. Coll. "L'Univers des discours". Longueuil : Le Préambule, 1990, 264p.

Saheb Niedoba, Arlette, « L'ironie dire et le vouloir dire chez Roch Carrier, Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme », Thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1978, 219 p.

Shek, Ben-Z. "La réception critique de *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme" dans *Œuvres et critiques*. XIV, 1, 1989, p.45-49

Spandonide, Chloé, « L'Invention Romanesque chez Réjean Ducharme, Parcours de la genèse de l'Hiver de force », Mémoire de maîtrise, Montréal : UQAM, 98 p.

Vaillancourt, Pierre-Louis (dir. publ.). *Paysages de Réjean Ducharme*. Québec : Fides, 1994, 319 p.

Vaillancourt, Pierre-Louis. « Performance et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien » in *Paysages de Ducharme*, dir. P.-L. Vaillancourt, Montréal : Fides, 1994, p. 248

Vaillancourt, Pierre-Louis, *Réjean Ducharme : de la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*. Coll. « Critiques littéraires ». Paris, L'Harmattan, 2000, 252 p.

Vaillancourt, Pierre-Louis, « Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme », *Voix et images*, VII, n°3, 1982, p. 513-522

Van Schendel, Michel, « Ducharme l'inquiétant » in *Conférences J.A. de Sève*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1969, p. 215-234

ANNEXES

N.b. : Toutes les annexes proviennent du Fonds Réjean Ducharme (disponible aux Archives littéraires de la Bibliothèque nationale à Ottawa) et sont reproduites avec l'aimable autorisation de Réjean Ducharme.

1. LMS-0130 1986-05

C'était une des belles notes
sur le mariage de notre frère.
Notre ~~épouse~~ TV est très bonne
même si nous ne l'avons payée que \$5.00
Elle coûte ~~100~~ ¹⁰⁰ francs, deux francs. Le 2 et
le 10, et deux anglais : le 6 et le 12
Nous avons une radio Nous l'avons donnée
à notre frère Louis.
Nous sommes en train de regarder Le ble en
herbe au canal 10 en buvant de la
bière Heidelberg et en fumant des
cigarettes Garcia et Xega.
Le titre de la fille ~~de la fille~~ avec le
surnom ~~de la fille~~ de la fille.
Elle lui dit : "Où est le lit et on s'aime."
Alors, je viens de qui s'offre ? Ce qui s'offre.
Nous ne pouvons pas trop que ce que ce veut
dire. Le ti fin de la nuit jusqu'à
voici qu'il reprend : "Je n'ai pas le droit."
— Où est ce qu'ils ~~sont~~ ^{sont} ~~revenus~~ ^{revenus} ?
— Faut le savoir, Louis ~~forment~~ ^{forment} ~~revenus~~ ^{revenus}.
Je suppose que nous ne sommes pas. Nous
connaissons les films ~~et~~ ^{et} ~~pas~~ ^{pas} ~~est~~ ^{est} ~~comme~~ ^{comme}
surtout pour la télévision ~~et~~ ^{et} ~~pas~~ ^{pas} ~~est~~ ^{est} ~~comme~~ ^{comme}
~~seulement~~ ^{seulement} ~~la~~ ^{la} ~~et~~ ^{et} ~~pas~~ ^{pas} ~~est~~ ^{est} ~~comme~~ ^{comme}
et nous ne ~~sont~~ ^{sont} ~~pas~~ ^{pas} ~~est~~ ^{est} ~~comme~~ ^{comme}
— Faut le savoir, Louis ~~forment~~ ^{forment} ~~revenus~~ ^{revenus}.
Nous ne pouvons pas trop que ce que ce veut
dire. Le ti fin de la nuit jusqu'à
voici qu'il reprend : "Je n'ai pas le droit."
— Où est ce qu'ils ~~sont~~ ^{sont} ~~revenus~~ ^{revenus} ?
— Faut le savoir, Louis ~~forment~~ ^{forment} ~~revenus~~ ^{revenus}.

2. LMS-0310 1986-05

176 YOU, TOO RAT —

Orange de John

27/1/72 - CA
VAP
ASS
EVI

FAUDAIT
QU'ELLE
PRENNE
SON
POUR
PAR
S'EN
ALLER

Le CANOUE
ENTOUR A LA SAUCISSE
LUCY SHOW
DINAH'S PLACE

CHARLIE CHAPLIN
CHARLOT S'ÉVADE
WHERE THE HEART IS

7:30
"BRIGADE ANTI-GANGS"
Fr. 1960. Drame policier de B. Borde-
rie avec Robert Hossein et Raymond
Pellaprat. — Un jeune voyou s'achève le
frère d'un policier pour obtenir la
liberté du père de sa petite amie.

11:15
"LE DIABLE BOITEUX"
Fr. 1949. Biographie romancée réal-
isée et interprétée par Serge Geyter. — Des
valets de Tallemont racontent des
anecdotes sur le général.

11:35
"JE VOUS AI TOUJOURS
AIMÉ"
E.U. 1946. Film musical de F. Borzage
avec Philibert, Catherine McLeod.
— Une pianiste s'oppose son mari à un
vieil homme qui en veut à un culte
passionné à son professeur.

11:30
"LE CHÂTEAU DE LA MORT"
Il. 1938. Film d'horreur de A. Bress-
on avec Jean Marais et Marie Tardieu.
— Une jeune fille s'oppose à son père
qui veut la marier à un homme qui
est un tueur en série.

11:45
"VOIR DE BAMBOO"
1954. Avec Jean-Paul Belmondo, Robert
Ryan, Sherry Yang, et Cameron
Mitchell. — La police japonaise et l'in-
telligence américaine joignent leurs
efforts pour détruire un réseau de
criminels.

12:00
"LUCRECE BORGIA"
Avec Edwige Fenech, Gabriel Gabrio,
Maurice Escande, Roger Karl, Jacques
Dumesnil et Aimé Clariond. Histoire
romancée de la famille des Borgia, en
particulier de Lucrèce, victime de son
frère César.

12:00
"MILDRED PIERCE"
Drame avec Joan Crawford, Ann Blyth
et Zachary Scott. — La mère et la fille
deviennent amoureuses du même
homme.

APRÈS-MIDI

12:30
"ONE-EYED JACKS"
12e partie. 1961. Western dramatique
avec Marlon Brando et Karl Mader.
— À sa sortie de prison, un homme
recherche son complice qui
retrouve celui d'une petite amie.

1:15
"LA MAIN DÉCHIRÉE"
Mex. 1954. Mélodrame de R. Cardona
avec Armando Calvo et Alma Rosa
Aquino. — Le jeune fils d'un village
ricain doit faire face à l'hostilité
d'un tueur de club.

1:30
"LES GORILLES"
Avec Darry Cowl, Francis Blanche et
Marie Pécôme. Deux employés de
l'aéroport d'Orly égarés dans les
forêts d'un riche propriétaire.

5:00
"LE BANQUET"
E.U. 1954. Drame psychologique de
S.G. Ulmer avec Arthur Kennedy et
Bette St. John. — Un banquier se régu-
ché un couple de fermiers.

SOIRÉE

7:30
"UN MERVEILLEUX
PARFUM D'ORSEILLE"
avec Françoise Robby, Francis Blan-
che, Catherine Deneuve, Yves Ren-
dy, Noël Roquevert et Jacques Dutilleul.
Huit héritiers se rendent au

5:30 p.m. "STUDIO 10"...
Main Stenka accueillent les
enfants leur marque sur la se

6:00 p.m. "MADAME ESI"
avec Raul Giguere, Claude
Lévesque

7: K.
ga
ave-
lebu

nous vous
proposons
ce soir...

3. LMS-0310 1986-05

Handwritten: Hais
 Le BENTHOS, c'est les animaux et les plantes qui vivent sur le fond de la mer. ~~L'ensemble de~~ leur domaine a nom province benthique; elle est divisée en trois régions: l'intercotidale, la bicéorale et l'abyssale. On ~~trouve~~ trouve ça beau. Il n'y a personne à Montréal qui pourrait comprendre qu'on puisse s'intéresser à ça sans avoir derrière la tête l'idée de faire de l'argent avec ça.

Handwritten: let. conf. nouveau 8/2/81
☐ "Les étamines du SPERBERIS sont animées d'un curieux mouvement; lorsqu'on touche leur base avec une épingle, elles se rabattent sur le stigmate et elles le pollinisent." Ça aussi on trouve ça beau.

☐ Soudain quelqu'un frappe à la porte. Quand on s'amuse d'une façon remarquable, c'est rare qu'on ne se fasse pas déranger. Si c'est la petite blonde bêcheuse, je la la la. C'est un képi des Postes, un affecté aux special deliveries. Il a un paquet à nous donner. Mais il faut qu'on signe avant. "Signez avant!" s'écrie-t-il. Alors on signe avant. Il dit merci, bonjour; il s'en va. Il ne veut plus rien savoir, il a autre chose à faire. On dit ça, mais on ~~ALRAIR ETE~~ mal pris s'il s'était mis dans la tête de rester.

☐ C'est un colis daté d'Alma; ça veut tout dire. Il porte comme une mosaïque les timbres de \$0,07 ^{douze} qui l'affranchissent. La Tonne a-t-elle collé avec sa langue chacune de ces quarante-neuf reproductions du Wigwam de Paul Kane, Vancouver artist?

☐ C'est deux disques des Beatles: Abbey Road et Set. Pepper's Lonely Hearts Club Band. Il nous manquait onze disques des Beatles; maintenant il nous en manque neuf.

Handwritten: Bdc
☐ On ne GARDE que ~~le~~ ^{deux} disques des Beatles. Les autres, on les écoute puis on les jette, ou on les met devant la porte pour s'essuyer les pieds avant d'entrer quand les trottoirs sont salissants. Quels baillassons, man! On aime les Beatles. Et l'amour sans la fidélité, sans la loyauté, c'est de la grossièreté. L'amour sans l'indulgence, ce n'est pas riche non plus. On n'est pas près d'oublier, par exemple, que ^{leur} premier album Apple, qu'ils nous ont vendu \$7,49 ^{dollars} (taxe comprise) (c'est le prix de quatre ~~disques~~ ^{bandes} de marque Select), nous repasse deux chansons.

4. LMS-0310 1986-05

-4

1. BELLE PAGE

→ Comme malgré nous (personne n'aime ça être méchant, amer, réactionnaire), nous passons notre temps à dire du mal.

● Nous disons du mal des bons livres, lus pas lus, des bons films, vus pas vus, des bonnes idées, des bons petits travailleurs et de leurs beaux grands sauveurs (ils les sauvent en mettant tout le monde, excepté eux et leurs petits amis, aux travaux forcés), de tous les hippies, artistes, journalistes, taoïstes, nudistes, de tous ceux qui nous aiment (comme faisant partie du gros tas ~~de~~ ^{de} braves petits êtres qui forment l'humanité), qui savent où est notre bien (parce qu'ils sont intelligents eux), ^{L'AMOUR DE NOS CHAISES} ~~qui veulent absolument que nous quittions~~ ~~POUR S'ENFUIR DANS LEURS JUMBO-BATEAUX~~ ~~GARANTIS, TOUT CONFORT JUSQU'À LA FRAÎCHEUR NOUVELLE-VAGNE-VR~~ D. E. B. C.

x 2043 ● Nous disons du mal pour rabaisser dans nos têtes ce dont nous avons peur. Nous avons peur parce que nous sommes seuls et médiocres et que mille phénomènes populeux, armés de canons, de journaux, de micros, se disputent notre possession... Oui, nous voulons nous posséder nous-mêmes, tout seuls, garder ce que nous avons, qui est tellement peu qu'il faut que nous ~~cher-~~ ^{cher-} chions pour le trouver, et dont le plus apparent est justement ^{notre} ~~notre~~ haine pour tout ce qui veut nous faire vouloir comme des dépossédés.

● Pompidou, ^{le} ~~Baudouin~~ et Trudeau sont inertes; ils ne veulent rien changer; ils sont contents que nous restions niaisement comme nous sommes. Ils nous laissent jouer tranquilles pourvu que nous les laissions jouer tranquilles. C'est ça des vrais amis, des potes, des chums.

● Nous n'ouvrons plus les rideaux. Nous dormons jusqu'à une heure et demie deux heures de l'après-midi. Nous sortons quand il fait noir.

● Mais nous ne sommes pas si sûrs que ça de notre coup...

● Nous en avons parlé toute la nuit et nous avons trouvé que ça n'a plus de bon sens. Il faut que ça change! Hé! nous sommes devenus paranoïaques. Et pas de paranoïa de fantaisie! De paranoïa de quand tu souffres! De paranoïa malade! De paranoïa de quand tu as peur que les ambulances s'en aperçoivent et qu'elles se mettent à courir après toi.